Д. Вальденго

Я пел с Тосканини

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

В книге известного итальянского оперного певца Джузеппе Вальденго рассказывается о его творческом пути, о сотрудничестве с выдающимся дирижером А. Тосканини, приводятся его советы исполнителям.

-
- ОБ АВТОРЕ ЭТОЙ КНИГИ
- ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ КНИГИ
- ПРЕДИСЛОВИЕ К СОВЕТСКОМУ ИЗДАНИЮ
- Глава 1
  -
  - ПЕРВАЯ ВСТРЕЧА
  - «КРАСИВЫЙ ТЕМБР ГОЛОСА»
  - БОЛЬШАЯ НАДЕЖДА
- Глава 2
  -
  - ТОСТ В ЧЕСТЬ ДРУЖБЫ
  - ВЕЩИЙ СОН
  - ПЕТЬ С УМОМ
  - УЧАТСЯ ТАК!
  - НИКАКИХ «БИС»
  - МИКРОБ ПЕНИЯ
- Глава 3
  -
  - КОГДА ДИРИЖИРОВАЛ ВЕРДИ
  - КАПРИЗЫ ТАМАНЬО
  - ГОРЛО КАРУЗО
  - «ИДИ, СТАРЫЙ ДЖОН…»
  - «ТЫ ЗАГУБИЛ ШЕДЕВР!»
  - ПАРМСКИЕ КОЛБАСКИ
  - «ПОМАЛКИВАЙ… МАЭСТРО БУШУЕТ!»
- Глава 4
  -
  - ТУТ-ТО И КРОЕТСЯ ВСЯ ЗАКОВЫКА
  - «РАМОН, НЕ УБИВАЙ МЕНЯ!»
  - ЗНАЧЕНИЕ ВТОРОСТЕПЕННЫХ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ
  - ОГРОМНЫЙ УСПЕХ
  - ПРАЗДНИЧНЫЙ УЖИН
- Глава 5
  -
  - «СТЫД! ПОЗОР!»

- «ПЬЕМОНТСКИЙ УПРЯМЕЦ»
- СЛУЖИТЬ ИСКУССТВУ
- «КАКОЙ УЖАС, ДОРОГОЙ МОЙ!»
- ЕСТЬ ТОЛЬКО ОДНА «ЛЮЧИЯ»
- ВСЕГДА ОЧЕНЬ СТРАШНО

• Глава 6
-
- УРОК У ДАНИЗЕ
- РОТ НАБИТ ФАСОЛЬЮ
- «ЕСЛИ БЫ Я САМ МОГ СПЕТЬ ЭТУ ПАРТИЮ»
- БОЙТО СНЯЛ ВСЕ «НО»
- ТРУДНЫЙ ШЕДЕВР
- ГВИДО КАНТЕЛЛИ
- ИСКУССТВО ДОЛЖНО ИДТИ ОТ СЕРДЦА
- ХОТЕЛ, ЧТОБЫ ПЕЛ ДИ СТЕФАНО
- ВОЛЫНКА ГОРНОГО ПАСТУХА

• Глава 7
-
- ВЕРДИ БЫЛ НЕДОВОЛЕН
- ОНИ НИЧЕГО НЕ ПОНИМАЮТ В МУЗЫКЕ
- ПРОСЛУШИВАТЬ НУЖНО ТОЛЬКО НА ИТАЛЬЯНСКОМ ЯЗЫКЕ
- МНИМЫЙ ТЕХНИК
- ЛЕНЬ ЛЕОНКАВАЛЛО
- БУДЬ ПОВНИМАТЕЛЬНЕЙ К ТОМУ, ЧТО НАПИСАЛ ДОНИЦЕТТИ!

• Глава 8
-
- ТИТУЛ ОСЛА
- «ЧТО МНЕ ТОГДА ПРИКАЖЕТЕ ЕСТЬ?»
- ТО, ЧТО ВСЕГДА СПАСАЕТ МЕНЯ…
- ВИНО И СТИХИ

• Глава 9
-
- В БУССЕТСКОМ ТЕАТРЕ
- ЗНАЧЕНИЕ ТРАДИЦИЙ
- «ТЫ ЕЩЕ НАБЕРЕШЬСЯ НЕПРИЯТНОСТЕЙ…»
- ВСТРЕЧА НА ЛАГО МАДЖОРЕ
- «ФАЛЬСТАФА НЕ ЗАБЫВАЕШЬ?»

• Глава 10
-
- ПЕЧАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ
- НЕРАЗУМНАЯ МОДЕРНИЗАЦИЯ
- БОТИНКИ ПАЗЕРО

- ДЕ ЛУКА И ВИНЕЙ
- В КРУГУ СЕМЬИ
- БЛАГОРОДНОЕ СЕРДЦЕ
- ПОСЛЕДНЕЕ ПРИВЕТСТВИЕ

- Приложение
  - ПЕВЕЦ В ОБНОВЛЕННОМ ТЕАТРЕ
  - СЦЕНА И РЕЖИССУРА
  - ГРАМЗАПИСИ
  - ПАМЯТЬ И ХАРАКТЕР
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17

ОБ АВТОРЕ ЭТОЙ КНИГИ

Предлагаемая читателю книга Джузеппе Вальденго «Я пел с Тосканини» вышла в Италии в 1962 году. Ее автор — один из выдающихся певцов современности, которому посчастливилось в самом начале своего творческого пути петь под руководством великого дирижера Артуро Тосканини.

Джузеппе Вальденго родился 14 мая 1914 года, окончил Туринскую консерваторию по классу гобоя и английского рожка. Там же по совету директора консерватории композитора Франко Альфано он начал заниматься пением. Дебют певца состоялся в 1937 году в оперном театре Александрии, где он исполнил партию Шарплеса в опере «Мадам Баттерфляй» Пуччини. Затем певец почти сразу же выступил в Болонском оперном театре, исполнив партию Марселя в «Богеме» Пуччини. Успешный дебют вывел его на сцены других крупных театров Италии, в том числе Ла Скала.

В 1946 году Вальденго пригласили в нью-йоркский театр «Сити-центр», а затем и в другие оперные театры Соединенных Штатов Америки. Как раз в это время Тосканини искал в Нью-Йорке певцов для оперы Верди «Отелло», которую готовил для исполнения на радиостанции Эн-Би-Си. Прежде всего дирижера интересовал баритон, так как он считал, что именно Яго — главный герой оперы.

Тосканини прослушал очень многих певцов. Среди них были и прославленные исполнители, и совсем неизвестные. Познакомившись с Джузеппе Вальденго, дирижер остановил свой выбор на нем. В 1947–1954 годах певец подготовил под руководством великого Артуро Тосканини три партии в операх Верди: Яго («Отелло»), Амонасро («Аида») и Фальстаф (в одноименной опере). Советские любители пения могли познакомиться с его исполнением по грамзаписям этих опер, которые были выпущены фирмой «Мелодия».

Петь с Тосканини считалось счастьем, о котором мечтали все оперные певцы. Перед теми, кому довелось поработать с Тосканини, открывались двери всех театров мира. И действительно, уже в 1947 году Вальденго пригласили в «Метрополитен-опера», где он спел партию Тонио в «Паяцах» Леонкавалло. В этом театре певец исполнил ведущие баритональные партии в операх «Лючия ди Ламмермур» и «Любовный напиток» Доницетти, «Севильский цирюльник» Россини, «Симон Бокканегра» Верди и «Богема» Пуччини. Вальденго много выступал также как камерный певец. Его имя

украшало в свое время афиши оперных театров Парижа, Милана, Генуи, Неаполя, Флоренции, Рима. Сейчас Джузеппе Вальденго ведет преподавательскую работу, много выступает с лекциями-концертами.

С первых же дней работы с Тосканини Вальденго стал вести подробный дневник, записывая все, о чем говорил с ним маэстро, все, что происходило на репетициях. Шестилетние дневниковые записи и легли в основу этой книги. Певец живо и непринужденно рассказывает о самом ярком и интересном периоде своей жизни — о годах работы с Артуро Тосканини. С удивительной наблюдательностью описывает он встречи с дирижером, подробности репетиций «Отелло», «Фальстафа» и «Аиды», передает беседы с маэстро, его замечания и советы, мысли об искусстве, мнения о композиторах и исполнителях, воспоминания и другие высказывания дирижера. Свидетельства эти, собранные Вальденго, тем более ценны, что сам Тосканини не оставил ни книг, ни статей, ни пособий. Важно и то, что Вальденго постарался создать живой портрет легендарного дирижера, развеяв легенду о его деспотизме, дурном характере и создав правдивый образ «рыцаря совершенства», бескомпромиссного служителя Искусства, которому он отдал всю жизнь.

Личный пример Тосканини, его опыт, советы и указания несомненно помогут певцам почерпнуть немало полезных сведений для овладения «секретами» своей творческой профессии.

И. Константинова

ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ КНИГИ *К ЧИТАТЕЛЮ*

Я долго колебался, прежде чем решиться отдать на суд читателя эти краткие воспоминания об Артуро Тосканини, понимая, что нужно гораздо более умелое перо, чем мое, чтобы верно и полно нарисовать портрет дирижера, показать мучительный поиск совершенства, к которому он стремился всю жизнь.

Все мои колебания победило желание (и я понимал, что оно оправдано и необходимо) передать служителям прекрасного искусства пения драгоценное наследие, которое составляют советы и подсказки маэстро, столь щедро подаренные мне в течение долгого периода, когда мы занимались с ним и он удостоил меня своей дружбой.

Молодые певцы нынешнего поколения и певцы будущих времен, которые благосклонно снизойдут к моим запискам, смогут таким образом найти в тщательно записанных мною советах великого дирижера драгоценную помощь для осуществления своей карьеры.

Кроме того, я хотел в верном свете представить фигуру маэстро и развеять незаслуженную молву о нем как о человеке трудном, упрямом, почти жестоком.

Он бывал категоричен и строг только во время репетиций, которые ради достижения совершенства длились иной раз невероятно долго. И горе было тому, кто проявлял недовольство, был рассеянным, смел жаловаться на усталость, кому недоставало воли и усердия. Тогда маэстро взрывался, разражался градом ругательств, отпускал резкие замечания в адрес тех, кто уклонялся от выполнения своих обязанностей. Ведь было оскорблено его тонкое художественное чутье, требовавшее полной отдачи искусству, что составляло смысл всей его жизни и чего он по праву требовал от музыкантов оркестра, певцов и хористов, обученных им.

Но едва дирижер выходил из репетиционного зала, он сразу же забывал все обиды и становился необычайно добрым, сердечным, гуманнейшим человеком, которому было даже немного неловко за то, что случалось на репетиции.

Таков был истинный характер Тосканини, его подлинная душа. Я долгое время имел счастье быть близким с ним и могу

свидетельствовать, что это было действительно так — и в кругу семьи и вне ее. То же самое подтвердят все, кто хорошо знал его.

Автор.

24 мая 1962 года

ПРЕДИСЛОВИЕ К СОВЕТСКОМУ ИЗДАНИЮ

Дорогие друзья!

Когда я узнал, что моя книга «Я пел с Тосканини» выйдет в вашей стране, я чрезвычайно обрадовался при мысли, что великий русский народ прочтет ее.

Моей мечтой всегда было познакомить людей с «истинным Тосканини» — недосягаемой высоты Мастером, Человеком добрым, честным и искренним.

Мне посчастливилось быть рядом с ним, учиться у него и работать с ним. Я написал эту книгу от чистого сердца, со всей искренностью, на какую только способен.

Я горжусь тем, что русские друзья прочтут эту книгу, потому что знаю, как вы любите искусство и как глубоко умеете воспринимать его.

Обнимаю вас всех *баритон Джузеппе Вальденго*

Сент-Винсент (Аоста), 19 апреля 1987 года

Глава 1
«ПОЧЕМУ ТЫ ТАК СМОТРИШЬ НА МЕНЯ?»

С самого начала занятий в консерватории мой преподаватель гобоя и английского рожка Примо Нори с огромным восхищением говорил мне о Тосканини. При одном только упоминании его имени он начинал волноваться, с восторгом вспоминая различные события из его жизни.

Я был тогда почти ребенком и еще не мог понять причину такого восторга, но во мне прочно укрепилось сознание, что Тосканини — это какое-то высшее существо, необыкновенное, я бы сказал, почти сверхъестественное!

Нори рассказывал:

— Когда я играл с ним, он всегда говорил мне: «Пой, когда играешь!»[1], и я слепо повиновался ему, вкладывая всю свою душу в инструмент, заставляя его трепетать так же, как трепетало от глубокого чувства все мое существо… И мне казалось тогда, что это играл уже не я, а сам Тосканини. Это было для меня совершенно невероятным чудом.

Нори продолжал:

— Ведь это Тосканини создал Пертиле, он сотворил Тоти Даль Монте, он «вылепил» Стабиле, сделав из него великого Фальстафа. Я играл с ним много лет и уверяю тебя, что все, кто был рядом с ним, никогда не забудут это удивительное время. Казалось, он источал какие-то особые флюиды, которые проникали в нас. Он заставлял оркестр трепетать, держал его в кулаке; при всей своей внешней грубости и непреклонности он был исключительно добрым человеком.

Понятно, что со временем у меня возникло и все более укреплялось неодолимое желание познакомиться с Тосканини, поговорить с ним, послушать что-нибудь в его исполнении. Чего бы я не отдал, лишь бы встретиться с ним, с этим человеком, которому был ниспослан божественный дар воссоздавать красоту музыки — любой музыки, даже самой незамысловатой, — потому что он умел украсить, возвысить, облагородить любое произведение: каждый эпизод под его палочкой представал поистине в ином свете, приобретал новый облик!

К сожалению, Тосканини вынужден был покинуть Италию после всем известного инцидента в Болонье, ставшего печальным эпилогом притеснений дирижера и обвинений в том, что он не

примирился с политикой фашистской партии.

Благосклонная судьба привела меня в Соединенные Штаты, как раз в тот город, где великий маэстро нашел убежище, — в Нью-Йорк. Тут у меня был контракт с театром «Сити-центр».

Вот как это произошло. Через год после окончания войны я снова стал петь, переезжая из одного театра в другой — по разным городам Италии. Однажды Лидуино Бонарди, мой миланский педагог, сообщил мне, что из США приехал маэстро Этторе Верна, который собирается ангажировать певцов, и посоветовал мне представиться ему. 14 июля 1946 года я спел перед Верна арию из «Фауста» Гуно «Dio possente, Dio d'amor» («Бог всемогущий, бог любви»). Когда я закончил петь, он сказал:

— У вас такой голос, какой любят в Америке. — И сразу же подписал со мной контракт в нью-йоркский театр «Сити-центр». Таким образом, 24 августа 1946 года мы с женой сели в Генуе на пароход «Марин Флешер» и вместе с тенором Джино Фратези, сопрано Лючией Эванджелиста и маэстро Карло Мореско 3 сентября прибыли в Нью-Йорк, где нас ждал маэстро Этторе Верна.

В театральных кругах этого города у меня уже были знакомые и друзья — Ферруччо Тальявини, Джино Беки и преподаватель пения Шарль Ридинг, который, долго живя в Италии в качестве представителя командования американских войск, имел возможность слышать меня в Модене, когда я пел Фигаро в «Севильском цирюльнике». Вернувшись в Соединенные Штаты, Ридинг, ставший здесь секретарем баритона Де Лука, весьма похвально отозвался обо мне, о Тальявини и Беки в статье, которая была напечатана в нью-йоркской «Опера ньюс» 7 января 1946 года.

Как раз в это время Тосканини руководил в Эн-Би-Си[2] циклом концертов. Однажды вечером я услышал по радио «Травиату» с участием сопрано Личии Албанезе, тенора Жана Пирса и баритона Роберта Меррила. Дирижировал Артуро Тосканини. Я слушал оперу по радио и был потрясен. Это было какое-то чудо! Темпы, самые трудные пассажи — все было исполнено блистательно, ясно и гармонично. Ничто не ускользало от внимательного слушателя, даже самые малейшие оттенки. Особенно поразила меня сцена, которая обычно неприметна, — сцена с картами в финале II акта.

Эта памятная передача вызвала восторженные отзывы у американских слушателей. Все единодушно признавали, что Тосканини, как никогда, необыкновенно точно раскрыл вердиевскую музыку. Он сделал темпы более гибкими, придал особую силу звучания оттенкам, во всем блеске показал каждую

самую короткую музыкальную фразу.

ПЕРВАЯ ВСТРЕЧА

Я часто вспоминал профессора Нори и его рассказы о Тосканини. И вот теперь, когда я оказался в городе, где с огромным успехом выступал дирижер, слушал концерты под его управлением, читал газетные статьи, единодушно признававшие его непревзойденное мастерство, мое желание познакомиться с ним, поговорить возросло еще больше… Я был очень далек от мысли, что эта моя давняя мечта вот-вот осуществится, что вскоре я начну готовить с ним «Отелло», «Аиду» и «Фальстафа» и буду петь под управлением этой волшебной палочки!

Вот как произошло это счастливое и неожиданное для меня событие. Только что окончился оперный сезон в «Сити-центр», где я с большим успехом пел почти весь свой репертуар. Мы с женой были у себя дома в Рэчфорде, в Нью-Джерси, как вдруг мой импресарио Микеле де Паче сообщил мне по телефону, что Тосканини хотел бы послушать меня в «Отелло» и для этого поручил некоему маэстро Трукко пройти со мной партию Яго. Удивительное совпадение: моя жена Нанетта училась игре на рояле у отца этого самого Трукко, а он был известным композитором, другом Тосканини и сочинил, между прочим, «Сюиту для оркестра», которой сам Тосканини дирижировал в Ла Скала в мае 1896 года.

Я отправился к маэстро Виктору Трукко, жившему в Нью-Йорке, и тот за три урока прошел со мной партию Яго и дал немало хороших советов — ведь я, в сущности, впервые брался за эту оперу и никогда не прикасался к ней раньше, если не считать знаменитого «Credo», входившего в мой концертный репертуар.

7 июля 1947 года маэстро Трукко сообщил, что Тосканини будет слушать меня на следующий день в Эн-Би-Си в студии «8Н». Он сказал, что маэстро — очень доброжелательный человек, а с таким красивым голосом, как у меня, вообще нечего бояться и можно петь спокойно. Но в глубине души я опасался, что не выдержу испытания, и Тосканини не выберет меня для исполнения этой великой оперы.

8 июля я вместе с моей женой отправился в Эн-Би-Си.

Был душный, жаркий день, и тот, кто знает, что такое жара в Нью-Йорке, поймет меня. Нанетта всегда сопровождала меня, когда я отправлялся на прослушивание, и ее напутствие всегда было для меня большой поддержкой. На этот раз я нуждался в ней еще больше, чем когда бы то ни было, потому что предстояло встретиться с Тосканини, который, как я слышал, был трудного характера, а о его обращении с певцами и музыкантами

рассказывали такое, что мурашки пробегали по коже! Впоследствии, познакомившись и подружившись с этим великим человеком, я имел возможность убедиться, что все это совсем не так.

Эн-Би-Си расположена в самом центре Нью-Йорка на 50-й авеню, в гигантском небоскребе, который вместе с соседними зданиями составляет «Рокфеллер-центр». Там находилась в то время студия Тосканини.

Сумасшедшее, хаотичное движение транспорта, удушливая жара, неизбежность предстоящего прослушивания, которое могло иметь решающее значение для моей карьеры и моих надежд, тот факт, наконец, что вот-вот может осуществиться мечта, которую я столько вынашивал и от которой в ту самую минуту, когда это должно произойти, готов был от волнения отказаться, — от всего этого у меня просто кружилась голова.

Мы с Нанеттой вошли в здание Эн-Би-Си, поднялись на восьмой этаж, и я спросил, как пройти к маэстро. Швейцар, узнав, кто я такой, провел меня в знаменитую студию «8Н».

Студия имела форму полуовала с галереей и вместительным партером. Она была построена по всем правилам искусства и оснащена всеми самыми совершенными техническими средствами, которые необходимы для радиопередач. Оркестр помещался словно в большой раковине на некотором возвышении.

Когда я вошел в студию, освещена была только эстрада, все остальное было погружено в полутьму. Трукко окликнул меня, постепенно глаза мои привыкли к темноте, и я увидел маэстро Тосканини, сидевшего в кресле. Услышав мое имя, он поднялся и пошел мне навстречу.

Помню, он попросил кого-то:

— Нельзя ли прибавить света?

И я наконец смог разглядеть этого человека, которого знал только по фотографиям. Впрочем, я представлял его именно таким, каким увидел теперь.

Подойдя ко мне, он спросил, где я учился.

Я не мог ответить — что-то непонятное пригвоздило мой язык к нёбу. В эту минуту я был способен только смотреть на него во все глаза. — Заметив мое волнение, маэстро спросил:

— Почему ты так смотришь на меня?

«КРАСИВЫЙ ТЕМБР ГОЛОСА»

Наконец, я смог заговорить:

— Маэстро, с тех пор, как я начал заниматься музыкой, с девяти лет, я всегда слышал разговоры о Вас, я знал Вас, никогда не видя, и очень хотел поговорить с Вами. И вот моей счастливой судьбе было угодно, чтобы этот великий момент настал.

Помнится, я сказал ему тогда так же с ходу еще много других наивных вещей, которые ни в коей мере не были льстивыми или угодливыми, но лишь непосредственно выражали мое искреннее восхищение. И он понял это. Он посмотрел на меня с той доброй улыбкой, которую я потом был счастлив видеть еще много раз!

Маэстро спросил, пел ли я в «Отелло». Я ответил, что еще не смел открывать эту партитуру.

Он поинтересовался, познакомился ли я хотя бы со своей партией. Я сказал, что маэстро Трукко подготовил меня. Трукко подтвердил: партию я знаю, а прежде чем начать петь, играл на гобое и английском рожке. Услышав это, маэстро обрадовался:

— Вот как! Ты играл на гобое! Значит, ты должен хорошо владеть дыханием, потому что при пении нужно дышать именно так, словно играешь на гобое. Только будем надеяться, что ты не такой же сумасшедший, как все гобоисты, каких я знал. — И продолжал: — Ну, давай послушаем, как ты поешь.

Я поднялся на эстраду, где стоял рояль. Трукко дал вступление, и я запел. При первых же фразах речитатива «Roderigo ebben che pensi» («Родериго, так что же ты думаешь») и потом «Stolto é chi s'affoga per amor di donna» («Глупец тот, кто топится из-за женщины») я услышал, как маэстро сказал кому-то:

— Красивый тембр голоса, на старинный манер. Этих слов было достаточно, чтобы прибавить мне сил, которых прежде я не ощущал в себе. Мне словно сделали инъекцию смелости, я бы даже сказал — отваги. Я почувствовал, что сердце снова бьется в нормальном ритме, и успокоился. Даже голос мой стал светлее, сильнее, блистательнее… Я запел «Brindisi» («Застольную»), вложив в нее всю душу, а потом таким же образом спел и всю партию Яго.

Я пел и интерпретировал ее по-своему. Три урока славного маэстро Трукко лишь немного ввели меня в партию, как говорят в театре. Я чувствовал, что этого мало. И все же в тот момент я был счастлив! Маэстро сказал: «Красивый тембр голоса» — и это одно уже составляло счастье! Теперь мне не важно было, возьмет меня маэстро или нет; я был счастлив петь для него! Когда я закончил фразу «Ecco il leone» («Вот лев»), Тосканини поднялся и сказал:

— Спасибо, однако, будь любезен, спой мне еще раз «Sogno» («Сон»), только сначала послушай, как это сделаю я.

Я следил за движением губ маэстро, чтобы узнать, правильно ли я понял, чего именно он ждет от меня при исполнении этого отрывка. Помню, маэстро спел весь «Сон» с закрытыми глазами, аккомпанируя себе по памяти. Он казался мне каким-то сверхъестественным существом в свете этих прожекторов.

Я понял, что маэстро хотел убедиться, смогу ли я повторить ту форму и вложить в пение ту выразительность, какие он хотел услышать. Я спел, вложив в исполнение все — все, что чувствовал, что умел. Я смотрел на его губы, потому что он, пока я пел, подсказывал мне слова. Когда я закончил, он сказал:

— Да, да, ты восприимчив и тонко чувствуешь, что нужно. Но, видишь ли, в том, что ты сейчас исполнил, нет ничего от Яго! Яго — это совсем иной образ!

Он заставил меня повторить все сначала, делая замечания, много замечаний, подсказывая новые вещи, которые мне никто никогда не говорил прежде. Теперь мне казалось, я уже понимаю, чего хочет маэстро: герой должен стать живым, трепетным, а пение не должно быть чем-то отвлеченным от образа. Оно должно помогать создавать его таким, как это требовало действие оперы, как это чувствовал ее творец.

Маэстро заставил меня повторить фразу «Desdemona soave il nostro amor s'asconda» («Нежная Дездемона, наша любовь таится»). Я постарался сделать все так, как он просил, и хотя чувствовал, что могу очень немногое, все же мне показалось, он остался доволен. Вдруг маэстро сказал:

— Чао, балос! [3] — быстро спустился с эстрады и исчез, сопровождаемый людьми, которые были в зале.

Я остался в одиночестве, не зная, что думать. Мне казалось, все это было во сне. Голос капельдинера, обратившегося ко мне по-английски: «Простите, я должен погасить свет!», — вернул меня к действительности.

БОЛЬШАЯ НАДЕЖДА

В коридоре меня ждала Нанетта. Мы присели на скамью, и я глубоко вздохнул, словно должен был петь снова, но затем облегченно расслабился, взглянул на клавир «Отелло», затем на Нанетту. — Ну как? — с волнением спросила она.

— Я счастлив, — ответил я. — Я познакомился с великим Тосканини. Он оказался именно таким, каким я представлял его себе с тех пор, как услышал о нем в первый раз. Он велел мне спеть всю партию Яго, и я слышал, как он сказал: «Красивый тембр голоса, на старинный манер». Он сам аккомпанировал мне, когда я пел. Мне кажется, он не разочаровался во мне. Но поверь, Нанетта, я еще слишком молод, чтобы петь с таким человеком, потому что знаю, как много он требует от певцов. И все же я счастлив, что пел для него. И неважно, если он не пригласит меня петь в опере!

Вечером того же дня мы приехали в Цинциннати и направились в отель «Альме». Войдя в холл, я увидел несколько певцов. До меня донесся голос моего итальянского коллеги:

— Вчера я был на прослушивании у Тосканини, и он выбрал меня петь в «Отелло» в Эн-Би-Си.

Мой коллега, баритон, произнес эти слова громко, чтобы я хорошо расслышал их…

Я повернулся к жене — она ведь тоже все слышала — и сказал:

— Ты поняла, Нанетта, я был прав, когда говорил, что Тосканини не выберет меня. Но я все равно счастлив, что он пригласил петь итальянца. Теперь можно успокоиться.

Я пробыл в Цинциннати шесть дней. Спел свои спектакли «Фауст» и «Кармен» и вернулся в Нью-Йорк. Помню, меня все время так и преследовал образ маэстро — я видел его на подиуме с дирижерской палочкой в руке, и мне казалось, я слышал его голос…

По возвращении в Речфорд меня ожидал большой сюрприз: в телеграмме от моего нью-йоркского агента сообщалось, что Тосканини ждет меня в среду 16 июля у себя дома в Ривердейле.

Был понедельник 14 июля 1947 года. Прекрасное известие прибыло как раз в день рождения моей матери и было предвестием удачи. Дома был устроен большой семейный праздник, потому что все были убеждены, что Тосканини выбрал меня петь Яго в «Отелло». Это выглядело так заманчиво, что я боялся поверить… «Неужели, думал я, — возможно такое, и Тосканини действительно выбрал меня?» Но потом я вспоминал

слова моего коллеги в Цинциннати и начинал думать, что не стоит обманываться на этот счет.

Глава 2
НАЧИНАЕТСЯ С «ОТЕЛЛО»

В среду 16 июля ровно в 10 часов я стоял у входа виллы в Ривердейле. Она находилась в жилом районе Нью-Йорка, в тихой зеленой зоне на берегу Гудзона.

Слуга проводил меня в просторную гостиную, отделанную деревом и напоминавшую салон первого класса трансатлантического теплохода. В верхней части гостиной была балюстрада, от которой вела вниз широкая, тоже деревянная лестница. Я услышал, что наверху кто-то насвистывает, как бы зовя меня, и взглянул туда — там, опираясь на ограду, стоял маэстро…

— Ну как, хочешь заниматься, разбойник? — спросил он меня. — Подожди, сейчас спущусь.

Через несколько мгновений он уже был рядом со мной, пожал мне руку и спросил:

— Ты где живешь?

— В Нью-Джерси, — ответил я, — там у жены дом.

— Она американка?

— Нет, итальянка. Она приехала в Америку с семьей еще ребенком и тут получила образование.

— Я понимаю, — сказал маэстро, — что тебе очень неудобно приезжать сюда, слишком далеко. Поэтому сделаем так: один день будем заниматься здесь, другой — в Нью-Йорке, в Эн-Би-Си.

Мы перешли в кабинет. На рояле в прекраснейших рамках стояли фотографии Верди с дарственными надписями. Чтобы поднять крышку рояля, маэстро пришлось переставить одну из них. Помню, он приподнял ее очень бережно, едва ли не с религиозным благоговением, словно реликвию. Точно так священник держит Библию во время богослужения. Маэстро взял клавир «Отелло» и сказал:

— Мне подарил его сам Верди после моего первого исполнения оперы в «Ла Скала» с Таманьо. Таманьо пел тогда в «Ла Скала» последний год.

Он сыграл вступление, а потом произнес:

— Попробуем первый речитатив. Знаешь, у Верди речитативы держат всю оперу.

Маэстро сам спел реплику хора «Si calmt la bufera», и я подхватил: «Roderigo ebben che pensi?»

Не припомню уж теперь, сколько раз маэстро заставлял меня повторять этот речитатив! Он пел мне каждую фразу и объяснял

ее смысл в зависимости от выразительности, будь то пиано или форте, мажор или минор.

Маэстро посоветовал мне никогда не пренебрегать словом, которое — особенно в «Отелло» — так же важно, как музыка. Каждый раз, когда мы начинали все da capo, маэстро требовал от меня все большего и большего, стремясь ближе подойти к совершенству.

Я оказался в совсем необычном для меня мире. И старался сделать все, что мог, чтобы удовлетворить маэстро.

— Надо вкладывать в работу как можно больше желания, — повторял он. — Обрати внимание на восьмые и шестнадцатые ноты, но не нужно сольфеджио; если музыку исполняют так, как она написана, она ничего не выражает. Никогда не пренебрегай слабыми темпами, напротив, обращай на них особое внимание; сильный темп сам по себе уже акцентирован — в силу своей природы, значит, его не приходится усиливать, а слабый, напротив, нужно подчеркнуть.

Помню, маэстро хотел слышать pianissimo на фразе «Ed io rimango di Sua moresca, l'alfiere» («И я остаюсь вашего величества офицером»). Это «ed io» — чистое *ре* — он хотел piano, но такое, которое выражало бы недоброе намерение, словно человек что-то зло цедит сквозь зубы. Сколько раз повторял я это начало, не растягивая, а четко и быстро, как бы ударяя языком по мундштуку гобоя. И трель на слове alfiere мы тоже долго отрабатывали. Маэстро хотел, чтобы тут была действительно трель, но тоже «плохая», «развязная».

В связи с этим маэстро Джузеппе Аитоничелли рассказывал мне, что однажды, когда я пел «Отелло» в «Метрополитен-опера» в Нью-Йорке и спел знаменитую трель, которую после долгих стараний научился исполнять так, как требовал Тосканини, в одной из лож какой-то господин с видом знатока воскликнул: «Как жаль! У этого молодого баритона такой красивый голос, а вот эту ноту он каждый раз берет плохо!»

Это первое занятие с маэстро длилось несколько часов. Тосканини все время был за роялем, а я стоял рядом, помечая в своих нотах все, что он говорил.

ТОСТ В ЧЕСТЬ ДРУЖБЫ

В половине второго пришла синьора Карла Тосканини и сказала маэстро:

— Однако Вальденго, на-наверное, проголодался, Тоска (так синьора звала маэстро), кончайте заниматься… Он улыбнулся:

— Принеси-ка нам «Карпано»[4]. Вальденго туринец, и надо не забывать об этом.

Так я познакомился с синьорой Карлой Тосканини, простой и доброй женщиной, преисполненной забот о маэстро, щедрой на советы певцам. Она подала нам «Карпано», и маэстро произнес:

— За нашу долгую дружбу!

Только тогда я убедился: Нанетта была права, утверждая, что Тосканини выбрал для исполнения «Отелло» меня.

Во время обеда маэстро расспрашивал о моей карьере. Он хотел знать, почему я, закончив курс гобоя и английского рожка в Туринской консерватории, стал учиться пению.

Я упомянул о Микеле Аккоринти и о случае, которому я обязан «открытием» своего голоса.

Маэстро попросил меня рассказать подробнее.

Дело было так. В консерваторию имени Джузеппе Верди был приглашен новый преподаватель пения. Было устроено прослушивание обучавшихся хоровому пению. Искали подходящие голоса для исполнения старинной полифонической музыки. Прослушивала комиссия, состоявшая из маэстро Франко Альфано и профессоров Федерико Коллино, Микеле Аккоринти и Этторе Дезде-ри. Когда пришел мой черед, мне предложили исполнить какой-то вокализ. Я запел. И тут Альфано воскликнул: «А у этого мальчишки неплохой голос!» Комиссия единодушно решила: одновременно с занятиями гобоем мне разрешается посещать класс вокала. Маэстро Аккоринти, добавил я, с увлечением учил меня пению, за что я ему очень благодарен.

— Тебе очень повезло, — сказал Тосканини, — что ты встретил человека, который сразу же сумел определить природу твоего голоса, потому что педагоги очень часто ошибаются: молодого человека долгое время учат как баритона, а позднее — чаще всего уже слишком поздно — обнаруживается, что у него тенор. Сколько прекрасных голосов так загублено!

Во время обеда маэстро наполнил мой бокал, но я в пылу разговора нечаянно задел его и опрокинул прямо на колени Тосканини. Я готов был провалиться сквозь землю! Маэстро понял меня и воскликнул:

— Это хорошее предзнаменование! Оно как бы закрепляет

нашу дружбу! — и я снова почувствовал себя легко и свободно.

После обеда мы перешли на террасу пить кофе. Тосканини рассказывал мне о своей карьере. Я спросил, чем он предпочитает дирижировать — концертами или операми.

— Опера всегда была моей страстью, — ответил маэстро. — Я всегда старался отыскать умных певцов, гибких, способных следовать за мной, сознательных, и гнал прочь всех джиджони[5]. Их я никогда не мог терпеть. Говоря по правде, певцов я всегда лепил для себя сам, по-хорошему ли, по-плохому…

— Маэстро, — спросил я, — кого из певцов вы запомнили больше всего?

— Как тебе сказать?.. Со мной пело так много хороших певцов, что я даже не могу выделить кого-либо. Я всегда очень любил Пертиле, Тоти Даль Монте, Га-леффи, Стабиле, Пазеро. С вами, певцами, — продолжал он, — нужно уметь обращаться. Вы странный народ, и надо уметь вас правильно направить, в нужную сторону… как бархат, — и, взяв меня за руку, он долго смеялся.

Потом маэстро повел меня осматривать сад своей виллы, продолжая дружески беседовать. Он указал на большой дуб в центре сада и сказал:

— Смотри, возле этого уникального дерева можно исполнять первую сцену из «Валькирии». Как раз в твоем городе, — добавил он, — я дирижировал многими ваг-неровскими операми.

У маэстро были хорошие воспоминания о Турине. Там родился его сын Вальтер. Маэстро рассказывал, что часто любовался панорамой, открывающейся с Монте деи Капуччини, и обычно уезжал с семьей на отдых в Чересоле Реале.

— Первый раз, — вспоминал маэстро, — я приехал в Турин с пармским оркестром, которым руководил Клеофонте Кампанини. Я играл на виолончели. Оркестр был сборный, но хороший.

Тосканини напел одну из мелодий «Идиллии» Боль-цони, которая впервые была исполнена тогда и имела большой успех. Правда, на первом концерте критика не очень благосклонно отнеслась к этому произведению, но после второго восторгам не было конца. Маэстро покачал головой, вспоминая все это, и добавил:

— Бедный Кампанини! Подумать только, ведь он так же хорошо дирижировал и первым концертом!

Тосканини было в эту пору восемьдесят лет, но память его отличалась удивительной ясностью, и он легко припоминал многие события туринского периода своей жизни.

ВЕЩИЙ СОН

В 3 часа мы с Тосканини вернулись в кабинет и начали работать над знаменитым речитативом «Roderigo ebben che pensi».

— Посмотрим, — сказал маэстро, — помнишь ли ты что-нибудь из того, что мы выучили до обеда.

Я спел речитатив, стараясь выполнить все его требования.

— Молодец! — похвалил он. — Вот увидишь, у нас получится хороший спектакль. Дома пройди мысленно все, что мы сделали сегодня, а завтра повторим.

Мы занимались еще до пяти часов. Прощаясь со мной, маэстро сказал:

— Я рад знакомству с тобой. Передай от меня привет твоим близким. Жду тебя завтра в 3 часа в Эн-Би-Си, в моем кабинете на восьмом этаже.

Дорога домой была неблизкой — километров двадцать, и, помнится, мне хотелось пролететь весь этот путь.

Дома ждали меня с волнением. Свекор открыл шампанское. Снова зазвучали тосты, теперь уже на семейном празднике. Тосканини выбрал меня для исполнения партии Яго в «Отелло»! Это было пределом мечтаний для певца!

В ту же ночь я увидел такой поразительный, такой странный сон, что, думаю, он покажется интересным и читателю.

Мне приснилось, будто Тосканини дирижирует каким-то огромным оркестром. В хоре поют одни знаменитости. Тосканини сидит на стуле и дирижирует музыкой, какую я никогда не слышал. Тут ко мне подходит какой-то незнакомый человек и шепчет: «Маленькая торжественная месса Россини».

Музыка звучит нежнейшая и удивительно красивая. Маэстро заканчивает концерт и подходит ко мне, но он не один, рядом с ним я вижу Верди. Великий старец, взглянув на меня, восклицает: «О! Вот же Яго! Мой вам совет, Тосканини, не делайте в „Сне“ ферматы…»

На другой день я взял в нью-йоркской библиотеке клавир «Мессы» Россини. Музыка оказалась той самой, какую я слышал во сне. А ведь, насколько я помню, я никогда не слышал ее прежде!..

Я рассказал об этом маэстро, и он по памяти проиграл мне самые прекрасные страницы «Мессы». А узнав, что сказал в моем сне Верди, он взглянул на меня с изумлением:

— Как странно! Верди перед премьерой «Отелло» не раз говорил мне: «Тосканини, не позволяй баритону делать в „Сне“ ферматы. Самое большее — незначительная задержка на двух

пассажах, где звучит чистое *фа»*.

ПЕТЬ С УМОМ

Случилось так, что во время работы над партией Яго мне пришлось вырвать больной зуб. Но я все равно пришел на занятие к маэстро, чтобы он видел мое усердие. Маэстро очень ценил самоотверженность в певцах. Однако петь я не смог, рана беспокоила меня, особенно когда приходилось широко открывать рот. Я извинился, и маэстро успокоил меня:

— Ничего, зато мы сможем сегодня о многом поговорить, и это тоже будет полезно для тебя.

И он принялся говорить о Яго. Маэстро считал эту партию одной из самых лучших у Верди и очень трудной для исполнителя.

— Видишь ли, — объяснял он, — существуют герои, которые *уже сделаны,* то есть ясно очерчены композитором. Такие персонажи несложны для исполнения. Например, Риголетто, Отелло, Борис Годунов, Дон Бази-лио, Мефистофель у Бойто и другие.

Я слышал самых разных певцов в этих партиях: даже с посредственными голосами они умели произвести впечатление. Конечно, костюм, грим тоже помогают сделать их эффектными.

Но есть такие персонажи, которые *нужно делать,* то есть такие, для создания которых певец должен вложить всю душу и весь свой ум, потому что их надо исполнять не просто и ясно, а нужно целиком вжиться в них, почувствовать их точно так же, как видел и чувствовал их композитор.

Так вот, Яго, партию которого тебе предстоит исполнить, принадлежит как раз к этой второй категории. Яго — это воплощение зла, это дьявольская пружина, которая движет действие к трагическому финалу. Он должен действовать исподтишка, с изощренным коварством, он должен двигаться, как рысь, должен как-то по-особому жестикулировать, должен всегда помнить о злодейской цели, какую поставил перед собой. И если певец хоть на мгновение отвлечется и забудет, что он Яго, публика сразу же почувствует, как герой уходит от нее…

— Только в «Credo», — продолжал Тосканини, — у Яго есть минута, когда он искренен сам с собой и раскрывает себя, рассказывая, кто он такой на самом деле. А потом снова становится скользким, холодным интриганом. Он никогда не расслабляется, у него редко вырывается непроизвольный жест; все в нем бездушно, все рассчитанно. И когда Отелло, отчаявшийся, убитый ревностью, падает, Яго должен торжествующе встать над ним, словно Сатана, и почувствовать себя хозяином положения,

потому что содеянное им зло принесло свои плоды. То, что я сказал тебе, дорогой Вальденго, ты всегда должен помнить, играя этого уникального типа.

Мне хотелось узнать, что думает маэстро по поводу того, что некоторые певцы, обладавшие с самого начала, казалось бы, очень скромной перспективой из-за недостатка голоса, потом вдруг делали блестящую карьеру. В то же время другие певцы, с хорошими голосами, которым, казалось, обеспечено будущее, исчезали с театрального небосклона, как метеоры.

— Действительно, — ответил маэстро, — я знал певцов с ограниченными голосами, сделавшими блистательную карьеру; знал и других, которые, хоть и обладали великолепными голосами, совершенно не умели использовать драгоценный дар матери-природы, сходили на нет.

Дело в том, мой дорогой, что ум — тоже немаловажное обстоятельство для певца и, к сожалению, многим певцам не хватает именно этого существенного атрибута!

В качестве примера он назвал Антонио Скотти, который, обладая средним голосом, сумел в роли Скарпиа достичь удивительного эффекта.

— Это может показаться невероятным, — сказал он, — но я сам видел, как Скотти не уступал даже Муцио и Карузо, получал аплодисментов больше, чем Титта Руффо.

А вот другой пример певца, который умел — и как! — работать головой. Это Де Лука.

В «Баттерфляй», например, в сцене письма он сумел создать такой живой, такой продуманный образ Шарплеса, что покоренная публика была целиком захвачена этой сценой и после дуэта с Баттерфляй, у которой тоже нет вокальных эффектов, награждала его бесконечными аплодисментами!

На мой вопрос о транспонировании[6] маэстро ответил:

— Скажу тебе по правде, эта проблема всегда волновала меня, потому что вместо того чтобы жертвовать целым спектаклем из-за одной ноты или какого-то пассажа, по-моему, лучше снизить тональность. Я много раз дирижировал «Аидой» и всегда замечал, что исполнительница главной партии нервничает до тех пор, пока не возьмет это проклятое *до* в романсе «У Нила». Я никогда не придавал значения транспонировке какого-либо отрывка, — продолжал Тосканини, — потому что, мой дорогой, в театре это замечают только другие исполнители, да и то не все! А у публики свои причуды, и беда, если она узнает, что какой-нибудь ее любимец спел такую-то арию в более низкой тональности, чем это написано композитором. Публика сразу решит, что ее любимец сдал позиции. Вот тебе пример с Пертиле. Я пригласил его в «Ла Скала» петь в «Трубадуре». Пертиле колебался, и я понял, что только из-за этого знаменитого *до* в «Pira». Чтобы успокоить его, я сказал: «„Pira“ можешь петь в любой тональности, какой захочешь». И тогда сразу все было решено.

И в «Аиде» я всегда считал необходимым дать тенору возможность закончить арию «Милая Аида» не верхним *си-бемоль,* а *си-бемоль* на линейке. Потому что тенор, заканчивая арию верхним *си-бемоль,* всегда волнуется. Если же он будет с верхней ноты переходить сразу на октаву ниже, ему будет легче, потому что верхнее *си-бемоль* будет не последней нотой, которую надо оборвать, остановив дыхание, а только переходной нотой. Впрочем, — добавил маэстро, — так написано в оригинале Верди, который хорошо знал трудности голоса.

Говоря о репертуаре певцов, маэстро утверждал, что, к сожалению, теперь утрачено чувство правильной квалификации. Возможно, это происходит из-за недостатка голосов:

— Контральто, настоящий драматический тенор, бас-профундо почти исчезли из обращения. И поэтому приходится слушать лирических теноров, поющих драматические партии, и сопрано, которые становятся знаменитостями в партиях меццо-сопрано.

Я спросил маэстро, что он думает об Аделине Патти, которая могла петь и «Норму» и «Цирюльника». Он ответил:

— Видишь ли, хорошо, что Патти пела и «Норму» и «Цирюльника», но голос ее был не больше того, что был, даже если она и считала его феноменом. Природа в какой-то момент

восстает и ставит предел. Она пела все и хорошо пела, но не надо думать, что она была совершенна во всех партиях.

В высшей степени полезно и интересно было слушать маэстро, у которого всегда был готов убедительный ответ на любой вопрос. Помню, я не удержался и однажды прямо спросил его:

— Но откуда, маэстро, вы все знаете? Он ответил:

— Дело не в том, что я все знаю, дело в моей натуре… Просто я так чувствую. Представь себе, в «Ла-Скала» мне приходилось объяснять прима-балерине, что некоторые ее па неправильны и я сделал бы так-то и так-то. Поднявшись на сцену, я показывал ей, как бы я Сделал, и балерина всегда признавала, что я прав!

Мне захотелось узнать мнение маэстро об изучении бельканто и о том, как нужно начинать занятия с молодежью.

— Это долгая история, — ответил он. — Прежде всего начинающим певцам — по крайней мере, в течение первого года обучения — не следует позволять исполнять арии и романсы. Такого рода занятия в первые годы вместо пользы приносят вред. Парадоксально, но это так! Происходит это оттого, что у молодых певцов создается предвзятое мнение. Они знают, например, что эта нота высокая, и будут слишком много думать о ней. Учитель должен сообщить молодежи только одно: ноты существуют — и все! После двух лет занятий вокализами ученик сможет перейти к сольфеджио. Но прежде всего он должен овладеть — я никогда не устаю повторять это, — основательно овладеть дыханием. Дыхание определяет все. — Иные преподаватели нения подробно говорят о мягком нёбе, о строении гортани, и т. д. Все это лишнее, потому что только запугивает начинающего певца. Если он захочет, у него найдется потом время, — продолжал Тосканини, — узнать, как рождается звук и как устроено горло. Вот ты, к примеру, когда поешь, разве думаешь о горле, о мягком нёбе?

0 чем ты думаешь? Я ответил:

— Маэстро, когда я пою, я думаю о дыхании и о выразительности слова — и больше ни о чем.

Он посмотрел на меня одобрительно:

— Так и нужно делать. Если будешь думать сразу о слишком многом, никогда ничего не добьешься.

Маэстро подчеркивал, что многие современные молодые люди, немного позанимавшись, считают себя уже готовыми певцами, хотят сразу петь, привлекаемые миражом высоких заработков, дебютируют недостаточно подготовленными, а в результате через несколько лет сходят со сцены.

— Прочный успех певца, — говорил Тосканини, —

достигается продолжительными занятиями, непрестанным самопожертвованием и еще — об этом тоже следует сказать — верно понимаемым чувством смирения, следуя которому певец не должен никогда выходить за пределы своих возможностей.

Это условие sine qua non[7], чтобы с успехом выступать в сложных операх. Но нужны годы и годы!

— Знаешь, в мои времена, — заметил маэстро, — сопрано осмеливались петь в «Травиате» только после десятилетней практики, то есть когда голос окончательно установился. Баритон не решался выступать в «Риголетто», «Трубадуре», «Цирюльнике» раньше, чем достигал полной зрелости, то есть пока не овладевал в совершенстве своим голосовым аппаратом.

НИКАКИХ «БИС»

Чтобы показать, как трудом и усердием можно достичь всего, маэстро привел в качестве примера эпизод из жизни баса Надзарено Де Анджелиса, который так сумел использовать свои удивительные голосовые данные, что смог спеть партию лирического тенора в «Моисее» Россини.

— Если тебе удастся найти пластинку с записью Де Анджелиса в «Моисее», — сказал Тосканини, — она очень поможет тебе при изучении дыхания.

Я купил пластинку и был поражен тем, как исполнялись эти изумительные страницы Россини. Я сказал об этом маэстро, и он ответил:

— Это все результат занятий. Только занятиями можно преодолеть эти трудности. Знаешь, тенор Де Лю-чия специально подыскивал себе пианиста с терпением Христа, чтобы повторять до бесконечности некоторые пассажи, которые он учил и неустанно шлифовал, стремясь достичь совершенства.

Если тебе удастся достать пластинку, послушай «Прощай, Миньон» в исполнении Де Лючии. Эти его рыдания кажутся настоящими, а на самом деле это не что иное, как результат бесконечно долгих часов занятий. Послушай запись, и ты убедишься в этом.

Молодые певцы в начале своей карьеры, — продолжал маэстро, — должны чередовать занятия по совершенствованию своего голоса с большой работой над вокализами, особенно Монтеверди и других старинных композиторов. Вокализы помогают сохранять голос свежим и гибким. Это главным образом важно для голосов «тяжелых», которые больше других нуждаются в вокализации. Кроме того, никогда не следует перегружать голос, и всегда нужно исполнять более легкие для голоса арии. Это лекарство, которое будет помогать всю жизнь. К сожалению, очень часто певцы поют оперы более сложные, чем это под силу их голосу, и через два-три года из молодых, казалось, способных поразить своим голосом весь мир они превращаются в ничто. Певец всегда должен чувствовать свой голос на губах и не прилагать никаких усилий, чтобы извлечь звук. Он обязан быть хозяином своего голоса: все ноты должны быть наготове, как только он захочет спеть их, а не ждать, пока голос станет управлять им!

В этот день вынужденного отдыха я услышал от маэстро немало полезных советов, касающихся вокального искусства.

Хороший голос, — говорил Тосканини, — это удел немногих

привилегированных, и нужно уметь беречь его — мерой и дозировкой.

Запомни это, Вальденго, никогда не пой во всю силу. Делай это только в том случае, когда этого требует фраза. Чем больше сумеешь дозировать свой голос, тем дольше сохранишь его. И помни еще, что «бисы» — это чистая погибель для голоса. Никогда не пой на «бис». Во-первых, это антихудожественно, во-вторых, перенапрягает голосовой аппарат, а в-третьих, если «бис» у тебя не получится, ты погиб. Станут говорить, что ты не выдерживаешь, что уже кончился как певец и еще множество других таких же «приятных» слов, которые отравят тебе существование. Иди навстречу публике, но лучше пусть она выходит из театра с желанием снова услышать тебя.

Тут самый раз вспомнить Титта Руффо, у которого был прекрасный голос, огромный, необъятный, крепкий, но, гоняясь за дешевыми эффектами, он испортил его и в 50 лет, даже, наверное, раньше, сошел со сцены. Титта Руффо постоянно пел в полную силу, никогда не берег себя — «бис», «бис»!.. В «Прологе» к «Паяцам», когда доходил до слов «Andiam, incominciate!» («Итак, мы начинаем!»), в верхнем *соль* он достигал такой силы, что публика вскакивала с мест от восторга, но если разобраться, это лишь портило ему голосовые связки.

Я скажу тебе больше: не довольствуясь тем, что он держит верхнее *соль,* Титта Руффо снова брал его на звуке «а» в «incominciate… Andiam incominciaaaaate…», с силой раздергивая занавес. Конечно, с такими повадками его не надолго хватило… И очень жаль!

Совсем иным, как я уже говорил, был Де Лука, певец умный, умеющий точно распределять свои вокальные ресурсы. Де Лука всегда идеально, продуманно владел собой и своим голосом — и поет до сих пор! Можно сказать, что если Титта Руффо растрачивал капитал своего голоса, то Де Лука расходовал только прибыль с этого капитала. И по тембру не может быть никакого сравнения между голосами Титта и Де Лука; голос Титта мощный, особенно в верхнем регистре, и чем выше он поднимался, тем красивее становился, а у Де Лука, наоборот, голос неширокий по диапазону, почти всегда на открытом регистре, но зато Де Лука умел использовать его с предельной ловкостью и правильно дозировать. В «Риголетто», например, он умел добиваться поразительных эффектов — пел почти всю партию вполголоса, и потому, дорогой мой, когда он выделял какую-нибудь ноту, она казалась бог знает чем, хотя на самом деле все определялось разумным распределением всех вокальных красок.

Маэстро добавил, смеясь, что никогда в жизни не встречал более хитрого артиста, чем Де Лука.

— Вот послушай, — продолжал он, — ты ведь знаешь, в «Риголетто» после знаменитого квартета, в последнем акте, всегда раздаются бурные аплодисменты. Де Лука после квартета должен начинать речитатив «M'odi, ritorna a casa, oro prendi, un destriero, una veste viril che t'apprestai e per Verona parti, sarovvi io pur doman…» Но ему трудны были эти первые фразы — они немножко низки для него, — и он, едва затихали аплодисменты, разражался форте на фразе «e per Verona parti, sarovvi io pur doman!» и таким образом ловко выходил из положения!

Здесь я прерву свой рассказ, чтобы сказать, что имел счастье познакомиться с Джузеппе Де Лука в доме маэстро Тосканини и хочу выразить ему дружескую признательность. Именно он, услышав меня в «Риголетто» в «Сити-центр», сказал обо мне Тосканини, когда тот искал певца на роль Яго.

Де Лука, замечательный, темпераментный певец, тоже дал мне немало ценных советов. Я слушал его в «Цирюльнике», когда ему было 70 лет, и был очарован его искусством и мастерством. Я слушал его еще в концерте в «Тоун-Холл», когда ему было 73 года. Это было поразительно! Техника его дыхания была совершенна; казалось, ему не больше 30 лет. Никогда не забуду, как филигранно он отделывал арии старого репертуара!

— Сегодня мы не занимались, — закончил маэстро. Не пели, но этот длинный разговор, я думаю, будет полезен тебе. Запомни все, что я сказал, и береги, как сокровище. Старику всегда приятно передавать молодому человеку все, что он приобрел за свою долгую жизнь.

Послезавтра, если сможешь петь, позвони. Вальтеру, и мы немного позанимаемся! А дома, — добавил он, — перечитай партию, обдумай как следует замечания, которые я сделал. Иной раз бывает очень полезно продумать партию, не пропевая ее.

МИКРОБ ПЕНИЯ

Во время занятий маэстро нередко прерывал меня, чтобы дать некоторые советы. Однажды я пел какую-то фразу и, сам не зная почему, спел одну ноту пассажа открытым звуком. Маэстро тотчас остановился, изумленно посмотрел на меня и сказал:

— Какая плохая нота, балос! Боже мой, какая плохая!.. Как же ты мог спеть ее открытым звуком?

Я стал извиняться, но он сразу же прервал меня:

— Никаких извинений быть не может, дорогой мой. Ты никогда не должен петь открытым звуком чистое *ми, фа,* никогда и ни за что! Пусть лучше тебя упрекнут, что звук закрытый, но никогда не открывай его.

Он напомнил мне про голос Котоньи, который, по его мнению, был самым совершенным по постановке.

— В его голосе, — говорил Тосканини, — не было слышно переходов из регистра в регистр; голос был всегда ровен, одинаков, без каких-либо градаций. Казалось, что звук этот совершенно естественный, так сказать натуральный, тогда как на самом деле бедный Котоньи потратил многие годы, чтобы достичь этого совершенства.

Однажды мы с Винаем репетировали дуэт Отелло и Яго из второго акта «Отелло». Винай был просто великолепен в этом дуэте!

Когда мы закончили, маэстро встал из-за рояля и пересел на диван. Мы с волнением ждали его суждения. Помолчав немного, он сказал:

— Это было бы неплохо, но вы слишком кричите… Ради бога, не делайте, как Карузо и Титта Руффо на той их пластинке, где они поют этот же дуэт. Два прекрасных голоса, ничего не скажешь, но полное впечатление, что они хотят не исполнять свои партии, а во что бы то ни стало перекричать друг друга. — А потом, обращаясь ко мне, добавил: — Многие певцы стараются в этом дуэте петь громче партнера, полагая, что силой голоса они поразят аудиторию. И ошибаются. Когда исполняется, например, дуэт «тенор-баритон», то баритон, голос более низкий, если хочет, чтобы его слышали лучше, должен сам стараться имитировать тенор.

Маэстро часто повторял, что природа дает людям ровно столько, сколько они могут потратить, и не только в пении, но и в других жизненных ситуациях.

— Природа, — говорил он, — всегда мстит тем неосторожным, кто переходит поставленные ею границы. Зачем

стараться сделать голос больше, чем он есть? Лучше пусть будет небольшой голос, но отличный! Чтобы усилить звучание голоса, ты должен делать сильный выдох, при этом воздух сильно давит на голосовые связки и лишает звук нежности и красоты.

У Тоти Даль Монте был небольшой голос, даже совсем небольшой, но какую бы партию она ни пела, ее было слышно в любом уголке зала: казалось, она поет именно там. Это впечатление создавали вибрации, благодаря которым этот не очень сильный голос был слышен повсюду. И Тито Скипа, и даже сам Бончи тоже не обладали большими голосами, но они были так хорошо поставлены и столь полны вибрации, что заполняли весь театр.

А бывают и такие голоса, что в репетиционном зале кажутся мощными, хоть уши зажимай, а в театре не могут преодолеть звуковой барьер, создаваемый оркестром.

Тут маэстро назвал имя одного баса, который в кабинете произвел на него такое впечатление, что он сразу же пригласил певца в «Ла Скала».

— Но какое меня ждало разочарование, — продолжал Тосканини, — когда я послушал его на сцене с оркестром… Казалось, он поет где-то за кулисами, его совсем не было слышно!

Мать-природа и здесь говорит решающее слово. Вот почему молодых людей, которые хотят учиться пению, обязательно нужно прослушивать в театре, чтобы у них не было впоследствии горьких разочарований.

Когда занятия шли хорошо и маэстро оставался доволен, я ненадолго задерживался — просто поговорить с ним, развлечь разными забавными историями, и он иногда от души смеялся.

Однажды я рассказал, как ко мне явился владелец парикмахерской и попросил прослушать его и высказать свое мнение. Он уверял меня, что вот уже целых пять лет занимается пением. Я согласился, послушал его: голос никуда не годился… Когда же я очень осторожно дал ему это понять, он с возмущением посмотрел на меня и с вызовом заявил:

— Профессор, запомните это: я скоро буду первым басом «Метрополитен-опера»! — и ушел в полном негодовании.

Маэстро рассмеялся:

— Видишь ли, Вальденго, такие фанатики, к сожалению, встречаются во всех искусствах. Пение — это болезнь, которой страдают многие, и тот, кто ею заболел, уже никогда не излечится. Эту болезнь порождает какой-то микроб, я бы даже сказал, некий червячок, который медленно гложет мозг, грызет его, и человек превращается в фанатика. К сожалению, тут совершенно ничего нельзя сделать.

Он вспомнил, как один человек много лет назад добивался, чтобы маэстро прослушал его. Он был приятелем большого друга Тосканини — Энрико Поло, ставшего впоследствии его зятем, так что пришлось согласиться.

— Это был прекрасный и очень знаменитый хирург, — рассказывал маэстро, — но он был помешан на пении. Человек умный, ценимый, уважаемый, автор известных трудов по хирургии, он был, к несчастью, убежден, что обладает великолепным голосом, и мне пришлось прослушать его.

Ты ведь знаешь, я не умею хитрить и всегда говорю то, что думаю. Пел он ужасно, просто слов нет, как плохо… Ну, никуда не годилось… Выслушав его, а он спел арию из «Гугенотов» «Bianca al par di neve alpina» («Бледная, словно альпийский снег»), я долго смотрел на него в растерянности, соображая, как бы подсластить пилюлю, но в конце концов решился и сказал прямо и честно, что он должен раз и навсегда выбросить из головы мысль о пении.

Никогда не забуду, как он взглянул на меня тогда! Сколько ненависти было в его взгляде… А ведь это был культурный человек! Ничего не поделаешь, микроб пения ужасен… Он ушел, даже не попрощавшись. А через два дня прислал оскорбительное письмо…

С тех пор я больше никого не желаю слушать, только певцов, которых намереваюсь пригласить на какую-то партию.

Никогда не говори тому, кто будет обращаться к тебе с просьбой о прослушивании, что по твоему мнению он не годится в певцы, иначе тебе непременно придется присоединить его к списку своих личных врагов, если они у тебя есть, или же он станет первым в этом списке. Помни об этом, Вальденго!

Глава 3
БУРНЫЕ РЕПЕТИЦИИ

Кабинет Тосканини в Эн-Би-Си находился на том же этаже, что и студия «8Н». На дверях можно было прочесть: «Артуро Тосканини». Это была небольшая, просто обставленная комната: рояль, диван, несколько стульев, в нише у входа холодильник.

После репетиции маэстро обычно выпивал большой стакан холодного молока. И однажды, когда после долгой репетиции маэстро, хоть и сильно разгоряченный, выпил, как обычно, свой стакан молока, который ему подал сын Вальтер, я спросил:

— Маэстро, разве не вредно пить такое холодное молоко?

Он взглянул на меня с удивлением:

— Это самая здоровая вещь на свете — стакан молока с ромом. Попробуй, когда захочется пить, и убедишься.

Я принял его предложение, это мне очень понравилось. Причем настолько, что мы с тенором Ассандри взяли себе в привычку лакомиться ромом маэстро, и тот потом жаловался, что у него куда-то исчезает ром.

Но однажды, когда Ассандри не было, я глотнул чуть побольше обычного, и маэстро, пройдя мимо меня, сказал:

— Это ты пьешь мой ром. И я тебе сейчас покажу! Споешь мне по памяти весь второй акт. А ошибешься — начнешь сначала.

Не знаю уж отчего — то ли от рома, то ли от страха, — только к концу репетиции я обливался потом… Тосканини сказал:

— А теперь можешь спокойно отправляться домой, — и хитро засмеялся.

С того дня бутылка с ромом исчезла из холодильника.

КОГДА ДИРИЖИРОВАЛ ВЕРДИ

Репетиции «Отелло» продолжались непрерывно: на вилле в Ривердейле и в Эн-Би-Си. Я уже настолько овладел партией, что пел ее наизусть. Однако в присутствии Тосканини я боялся ошибиться и всегда имел при себе ноты. Видя это, он ворчал сквозь зубы:

— Все еще с нотами ходим!

Тогда я стал прятать ноты за большую фотографию Брамса, стоящую на рояле, думая, что маэстро не замечает этого. Но он был опытен и отлично знал певцов и их хитрости, так что однажды, когда я уходил, он вернул меня и сказал:

— И тебе не стыдно носить с собой ноты и прятать их за фотографию Брамса? Смотри, достанется, если еще раз увижу!

Я привез из Италии старое либретто «Отелло» и всегда носил его с собой, чтобы учить партию. Зная, что с маэстро шутки плохи — он не хотел больше видеть у меня ноты, — я повторял партию, заглядывая время от времени в либретто. Я поступал так еще в ту пору, когда пел в «Ла Скала». Моя карьера тогда только начиналась, и я имел счастье петь с маэстро Антонио Гуарньери; более того, именно он и подсказал мне мысль использовать либретто, чтобы выучить оперу. И сейчас еще, когда передо мной стоит такая задача, я берусь за либретто.

Тосканини, заметив однажды, что я куда-то подглядываю, спросил, что это. Я ответил: либретто «Отелло», оно помогает выучить слова, а значит, и партию.

— Хорошая мысль. Кто тебе подсказал?

— Антонио Гуарньери.

— Гуарньери? Прекрасный дирижер! — воскликнул маэстро. — Он был рожден для дирижирования. Он несколько лет работал у меня в «Ла Скала», и я никогда не забуду «Франческу да Римини» Зандонаи под его управлением. Это был великий дирижер без всяких скидок.

Маэстро захотел взглянуть на либретто и, посмотрев на перечень действующих лиц, вдруг заволновался и воскликнул:

— Ох, уж эти негодяи издатели! Они даже не упомянули первых исполнителей оперы! Дай-ка мне ручку, я сам напишу тебе их. — И рядом с каждым персонажем он написал имена выдающихся певцов:

Отелло — Франческо Таманьо
Яго — Виктор Морель
Кассио — Джованни Пароли

Родериго — Винченцо Форнари
Лодовико — Франческо Наваррини
Монтано — Наполеоне Лимонта
Герольд — Анджело Лагомарсино
Дездемона — Ромильда Панталеони
Эмилия — Джиневра Петрович

При этом он рассказал мне, что у Кассио был очень красивый тенор, и Верди был чрезвычайно доволен им.

— Во время репетиции в «Ла Скала», — добавил Тосканини, — Верди сидел в партере и делал громкие замечания певцам. Однажды он крикнул из глубины зала, обращаясь к Пароли: «Послушай, Пароли, зачем ты поешь в кулисы? Не надо, ведь тебя услышат только машинисты сцены. Пой для меня!» В другой раз он обратился к Форнари, который пел Родериго: «Послушай, Форнари, сцена велика, не надо все время жаться к синьору Морелю».

Тосканини хорошо отзывался и о Лагомарсино. У него был светлый голос, и он сделал прекрасную карьеру.

Маэстро рассказал мне потом, как однажды на репетиции «Отелло» в «Ла Скала» в 1887 году ему записали восемь лир штрафа из-за Панталеони. Тосканини играл тогда в оркестре театра «Ла Скала» на виолончели.

— Знаешь, — вспоминал он, улыбаясь, — я был большим хитрецом! Синьора Панталеони пела хорошо, ничего не скажешь, но иногда она почему-то немного фальшивила. А я никогда не мог слышать, как фальшивят. В такие минуты у меня мурашки пробегали по коже, и я просто страдал. Маэстро Фаччо, а он был близким другом знаменитой примадонны, как-то раз спросил меня: «Тосканини, отчего вы так морщитесь, когда поет синьора Панталеони?» Я встал и ответил: «Знаете, маэстро, синьора Панталеони великая певица, но я, когда слышу, как фальшивят… Я не могу… Мне кажется, что из меня вытягивают нервы!» Фаччо ничего не ответил, но при первом же удобном случае записал мне восемь лир штрафа. Мне пришлось заплатить, — добавил Тосканини, смеясь, — но я по-прежнему морщился, когда синьора Панталеони фальшивила.

Таков уж был великий маэстро, уроженец Пармы, где музыкой, можно сказать, был пропитан сам воздух. Наделенный исключительной музыкальной восприимчивостью, Тосканини уже тогда не способен был идти ни на какие компромиссы с кем бы то ни было, когда речь шла о нашем искусстве.

КАПРИЗЫ ТАМАНЬО

У Тосканини была исключительная память. Он мог сразу же ответить на любой вопрос, даже если событие, о котором его спрашивали, было очень давно. Однажды, например, я спросил у него:

— Маэстро, что вы думаете о «Пророке» Мейербера? Он сразу же ответил:

— Тебе надо бы послушать Таманьо в «Пророке»! Какая прекрасная опера! Ее не ставят теперь, потому что не находят больше такого певца, как он! Нужен второй Таманьо!

И он проиграл мне на память самые прекрасные страницы этой оперы. Он считал, что вообще многие оперы, к сожалению, теперь невозможно поставить именно из-за отсутствия певцов, а также в какой-то мере из-за сюжета.

Он говорил, что слушать Таманьо в «Вильгельме Телле» было истинным наслаждением.

— В музыкальном отношении, — рассказывал маэстро, — еще можно было чего-то желать от него, потому что когда он пел по слуху и сбивался с пути, его трудно было вернуть на верную дорогу. Но когда он открывал клапаны в верхнем регистре, казалось, что поет хор серебряных труб. Когда Таманьо, — вспоминал Тосканини, — доходил до каденции в арии «O muto asil del pianto», его чистое *до* потрясало меня и буквально пригвождало к подиуму… И подумать только, — добавил маэстро, — ведь я никогда не таял от фермат, столь любимых тенорами. Но это верхнее *до,* на котором Таманьо делал фермату, уж поверь мне, стоило буквально всего спектакля.

27 декабря 1899 года Тосканини дирижировал «Отел-ло». Заглавную партию пел тогда великий Таманьо. В связи с этим маэстро рассказал мне следующий забавный эпизод.

Тенор не хотел являться на репетицию в «Ла Скала» и требовал, чтобы Тосканини приехал к нему в отель «Марино», где тот остановился.

— Можешь себе представить, чтобы я поехал репетировать в отель! Да ни за что на свете! Видя, что Таманьо настаивает на своем, я отправился к Верди, который остановился тоже в «Марино», и объяснил ему, что Таманьо хочет репетировать в отеле. Верди улыбнулся и сразу же послал за Таманьо. Тот, как только вошел, тут же понял, в чем дело и мрачно посмотрел на меня. Представляешь, как я выглядел рядом с этим гигантом! Верди сказал: «Послушай, Таманьо, поедешь репетировать в „Ла Скала“, понял? Не делай глупостей!» И продолжал: «Ты же

знаешь, что гостиницы существуют для того, чтобы спать в них и… вообще, поезжай репетировать в „Ла Скала“».

Тосканини рассказывал, что Таманьо так покраснел, даже жалко было смотреть на этого огромного человека, оказавшегося в таком неловком положении перед Верди и повторявшего на пьемонтском диалекте: «Si sgur, si sgur vadu a la Scala cume a voi chiel»[8].

После этого случая Таманьо еще некоторое время хмурился, встречая Тосканини, но потом они стали лучшими друзьями, и маэстро часто вспоминал, как Таманьо не раз угощал его знаменитым вальдостанским сыром, который ему присылали из Турина (он считал этот сыр лучшим в мире).

ГОРЛО КАРУЗО

Я признался маэстро, что с детства, с тех пор, как стал заниматься пением, не раз приходил на кладбище и приносил цветы на могилу великого тенора. Тосканини с волнением сказал:

— Молодец! Хорошее чувство! Таманьо был хорошим человеком, немного прижимистым, но добрым. Жаль, что он умер таким молодым.

Маэстро очень огорчали сохранившиеся записи Таманьо — они дают совершенно неверное представление о голосе этого феномена. Я спросил:

— А кого еще, по-вашему, маэстро, можно считать вокальными феноменами?

Он ответил:

— Я слышал четверых: Франческо Таманьо, Луизу Тетраццини, Титта Руффо и Энрико Карузо. У многих других певцов, — добавил он, — тоже были прекрасные голоса, но никого больше нельзя было считать феноменами.

На мой вопрос, что он думает о голосе Карузо, Тосканини ответил:

— У Карузо был горячий, гармоничный, полный пафоса голос. Карузо тщательно изучал каждую фразу, каждый пассаж. Представляешь, утром в день спектакля он пел целиком всю оперу, которую должен был исполнять вечером. У Карузо было ужасное горло. Посмотрев на него, я бы никогда не поверил, что из него может выходить столь горячий и густой звук. Хочу, кстати, рассказать тебе один любопытный эпизод. Это было в день открытия сезона 1913/1914 года в «Метрополитен-опера» в Нью-Йорке. Должна была идти «Джоконда» с Карузо.

Незадолго до начала спектакля я отправился, как всегда, навестить певца в уборной. Подойдя к его двери, я услышал голос театрального врача: «Но, уважаемый, вам совершенно нельзя петь с таким горлом!» И затем ответ Карузо: «Доктор, смажьте мне горло йодом с глицерином и ни о чем больше не беспокойтесь!»

Я вошел, и врач, увидев меня, сказал: «Маэстро, взгляните на это горло и скажите, можно ли петь в таком состоянии!» Я подошел к Карузо, и доктор осветил его горло. Что это было! Даже я, совершенно не разбирающийся в медицине, был поражен. Представляешь, все горло было покрыто сильным красным налетом. Это было ужасно!

Я сказал Карузо: «Энрико, ты не сможешь петь в таком состоянии…» Он только взглянул на меня, не ответив, и обратился к врачу: «Доктор, смажьте и отправляйтесь в зал

слушать…»

Врач, видя, что тот настаивает, смазал ему горло йодом. Я вернулся в свою уборную очень обеспокоенный. Ведь это было открытие сезона в «Метрополитен», как я уже сказал, и признаюсь, дорогой мой, после того, что я увидел в горле Карузо, я спустился в оркестр в сильном волнении, целиком положившись на бога. Должно быть, у меня было очень испуганное лицо, потому что оркестранты смотрели на меня слишком пристально.

С дрожью в сердце дал я вступление и с тревогой стал ожидать появления Карузо, а когда увидел его перед собой, у меня мурашки побежали по телу — я боялся катастрофы. Однако, когда Карузо открыл рот и спел первые фразы «Assasini, quel crin venerando, rispettate», голос его прозвучал прекраснее и звонче, чем когда бы то ни было. Это были бриллианты, а не звуки — только так можно было назвать то, что вырывалось из его горла.

После арии «Небо и море» спектакль пришлось прервать на несколько минут. Публика, казалось, сошла с ума — во что бы то ни стало требовала «бис». Уверяю тебя, никогда больше я не слышал такого великолепного Карузо, как в тот вечер. Я послал ему с пульта воздушный поцелуй… А ведь ты знаешь, меня не так-то просто привести в восторг…

Какой голос, какой голос! Когда бесконечные аплодисменты вызвали его на сцену, Карузо посмотрел на меня и хитро подмигнул… После окончания акта я побежал за кулисы обнять его.

«ИДИ, СТАРЫЙ ДЖОН…»

В Ривердейле Тосканини спал в небольшой комнате, где возле кровати стоял маленький столик. Рядом находился его кабинет. Однажды он пригласил меня в верхние комнаты посмотреть на канареек в большом вольере. Проходя мимо столика в спальне, он зачем-то выдвинул ящик, и я был изумлен, увидев целую груду самых разнообразных часов. Я спросил:

— Маэстро, вы коллекционируете часы? Он ответил:

— Нет, не коллекционирую. Мне их без конца дарят. Возьми себе какие-нибудь.

Я взял первые же попавшиеся. Это были часы с двойной крышкой вроде тех, какие я еще ребенком видел у своего деда. Я щелкнул крышкой. Внутри было выгравировано: «Артуро Тосканини, великому артисту. Турин. Выставка. 1911 год.»

— Какие прекрасные воспоминания, не правда ли, маэстро? — заметил я. — Они вам, наверное, очень дороги?

Он ответил:

— Да, прекрасные воспоминания. А часы мне дарили всегда. Наверное, чтобы я не забывал, что время уходит. Как будто я сам этого не знаю…

Мы вошли в кабинет. Рояль был открыт, на нем лежала увертюра к «Силе судьбы». Увидев, что я с удивлением смотрю на нее, Тосканини пояснил:

— Я готовлю сейчас программы концертов и просматриваю также увертюру к «Силе судьбы».

Маэстро указал на фотографии своих дорогих родителей и еще на одну, на которой его отец был снят в форме гарибальдийца.

— Мой отец, — пояснил он. — Это был очень хороший человек, но такая горячая голова, что мог продать душу, лишь бы следовать за Гарибальди. Представляешь, он попал в плен к королевским войскам и оказался среди тех, кому удалось спастись от смертной казни. И тогда он на одну ночь заглянул домой.

— Почему только на одну ночь?

— Чтобы повидать жену!

Маэстро объяснил, что потом отец сразу же уехал в свой отряд… Он посмеялся в усы и добавил:

— В ту ночь он создал меня! Неплохо получилось, а?

— Какая счастливая ночь! — воскликнул я. А он, глядя куда-то в пространство, со вздохом сказал:

— Возможно, только не все так думают… Многим хотелось

бы, чтобы этой ночи никогда не было, потому что когда ты, отдавая всего себя целиком, с огромным трудом чего-то достигаешь в жизни, тебя сразу же окружают завистники, которые охотно задушили бы тебя, если б могли. За всю мою жизнь, — продолжал маэстро с еще большей горечью, — у меня было немало крупных неприятностей, их доставляли мне даже те люди, которые были близки мне и в чьей верности и дружбе я не сомневался. Я простил их, чтобы жить в мире с самим собой, и не держу зла, но я не пожелал больше видеть их рядом. Я навсегда исключил их из своей жизни, даже если кто-нибудь потом приходил ко мне с раскаянием, посыпав голову пеплом!

Тосканини показал мне изящную серебряную рамку, в которой был заключен пожелтевший листок.

— Прочти, — сказал он.

На листке было написано: «Иди, старый Джон, иди своей дорогой». И подпись — Джузеппе Верди.

Маэстро рассказал, что когда ему предстояло дирижировать «Фальстафом» в «Ла Скала», он получил у Рикорди партитуру оперы. И однажды, перелистывая последние страницы толстого тома, нашел эту записку. У многих в руках побывала эта партитура, но никто раньше не обнаружил записку. Листок положил туда сам Верди, прежде чем вручить партитуру издательству Рикорди. Эти слова, написанные на простом листке бумаги, были словно прощанием отца со своим сыном, уходящим в жизнь. Издатель Рикорди, зная, как Тосканини любил великого Верди, оставил этот драгоценный листок ему.

«ТЫ ЗАГУБИЛ ШЕДЕВР!»

Работа над «Отелло» шла своим чередом, и каждый раз Тосканини выдвигал все новые и новые требования. Бывали дни, когда я уже не знал, какого святого молить о пощаде и что сделать, чтобы угодить маэстро. Он просил меня исполнить какой-нибудь пассаж определенным образом, но, прослушав его, тотчас менял свое желание на другое, противоположное… и спрашивал меня:

— Скажи-ка и ты, как по-твоему лучше… Удобно ли тебе петь так… Хорошо ли твоему горлу…

Несчетное число раз он заставлял меня повторять знаменитые «vigilate» («следите»), с которыми Яго обращается во II акте к Отелло!

Помню, целыми днями я занимался только этими проклятыми *ми,* которые должны звучать на фоне хора отчетливо, но не форте.

Однажды я признался:

— Дорогой маэстро, я не могу найти эту краску, которая нужна вам.

Он ответил:

— Изучай и увидишь, как в один прекрасный день найдешь ее, даже сам того не заметив. Все зреет постепенно, не сразу.

Тосканини требовал пиано, но так, чтобы на *ми* «вид-жилате» не превратилось в «виджилоте».

— Я хочу, — говорил он, — чтобы в этом месте звук исходил бы словно из ада, от самого сатаны, и проникал в самое сердце Отелло, потрясал его душу.

Наконец, после долгих занятий мне удалось сделать то, что он просил! Маэстро был так счастлив, что обнял меня и сказал:

— Вальденго, мы нашли, что искали. Запомни это и всегда пой только так. Именно этого добивался Верди от Мореля, именно этого!

Каждый раз потом, подходя к этим нотам, я чувствовал, как кровь леденеет у меня в венах от страха, что я не смогу спеть их так, как хочет маэстро; а он, выслушав, смотрел на меня и улыбался:

— Помнишь, сколько мы бились над этими несколькими нотами?

Нередко мы посвящали долгие часы только одному пассажу. Однажды, когда мне никак не удавалось спеть так, как он хотел, я сказал:

— Маэстро, боюсь, у меня ничего не выйдет. Он ответил:

— Чтобы я больше не слышал от тебя подобных слов! При желании можно добиться всего, что захочешь. И больше не заговаривай на эту тему!

Однажды в Эн-Би-Си он заставил меня исполнить «Сон». Я был в голосе и постарался петь как можно лучше, но, к сожалению, дойдя до фразы «E allora il sogno» — возможно, оттого, что потерял дыхание, а может быть, из-за чрезмерного волнения, — немного ускорил хроматизмы, которые предшествуют чистому *ми.* Наступил конец света!.. Маэстро вскочил из-за рояля и закричал:

— Ты загубил шедевр, какой позор! Какой позор! Где у тебя голова! Все было так прекрасно! Как обидно!

По правде говоря, я так растерялся от столь неожиданного взрыва, что не знал, как и быть. Я робко пробормотал:

— Но, маэстро, мы здесь только вдвоем, никто, кроме вас, не слышал меня. Стоит ли устраивать из этого трагедию…

Лучше бы я не открывал рта, потому что Тосканини вскипел еще больше:

— Ну и осел! И ты тоже невежда! Все вы, певцы, одинаковы. У вас нет чувства собственного достоинства! — и добавил еще множество иных весьма «приятных» слов, на которые был весьма щедр, когда выходил из себя.

Выручила меня синьора Карла, которая, услышав этот невероятный скандал, вошла в кабинет. Тосканини сказал ей, что я не кто иной, как обыкновенный лентяй, как и все другие современные молодые люди.

Синьора Карла, эта святая женщина, возразила маэстро:

— Ладно, Тоска, мне кажется, ты уже сказал все, что думаешь. Вальденго, — обратилась она ко мне, — пожалуйста, спойте мне этот «Сон». И прошу вас, спойте, как он хочет.

Она села на диван. Маэстро вернулся к роялю, и я спел эту божественную мелодию.

Я вложил в исполнение все старание, все, что мог, а когда закончил, маэстро сказал:

— Ну вот, теперь то, что нужно. — Снял очки, вздохнул и, показав на фотографию Верди, добавил: — Теперь он тоже доволен.

Первые ансамблевые репетиции прошли хорошо, и маэстро был доволен, хотя у него еще не было Кассио, и как-то он признался, что очень обеспокоен тем, что никак не может найти подходящего тенора.

В это время как раз приехала из Италии одна оперная труппа с великолепными певцами, но вскоре она обанкротилась, была распущена, и певцов раскидало по всему Чикаго. Был среди них

мой очень большой друг — тенор Вирджинио Ассандри. Я рассказал о нем Тосканини, заметив, что он, на мой взгляд, очень подходит для партии Кассио. Тосканини велел разыскать Ассандри и представить ему. Сделать это было нелегко, так как Ассандри, после того как труппа распалась, остался в Чикаго и пел в каком-то ночном клубе. Получив от меня известие, он сразу же примчался в Нью-Йорк, и я условился о встрече с маэстро. Я был уверен, что Ассандри, человек, обладающий приятным тенором, остроумный, с юмором и прекрасной внешностью, произведет хорошее впечатление на маэстро. Я сам привел Ассандри и оказался свидетелем очень странного, необычного явления, которое до сих пор не могу понять.

Едва Ассандри увидел маэстро, он так разволновался, что на него стало страшно смотреть. Он ужасно покраснел, пот градом стекал у него со лба и он не в силах был вымолвить ни слова. Маэстро понял его волнение и попытался успокоить его, но ничего не помогало. Только минут через пятнадцать Ассандри пришел наконец в себя и постепенно приобрел нормальный вид. Потом он признался мне, что это был самый прекрасный день в его жизни, но волнение было столь сильным, что лишило его дара речи.

Маэстро попросил Ассандри спеть отрывок «Miracolo vago dell' aspo e dell' ago» и остался очень доволен — наконец-то он нашел такого Кассио, какого искал.

Как я и предвидел, Ассандри — он, как и Тосканини, был родом из Пармы, — обладая легким и жизнерадостным характером, сразу же завоевал симпатии Тосканини, который навсегда сохранил к нему добрые чувства.

ПАРМСКИЕ КОЛБАСКИ

Однажды, когда Ассандри ехал из Пармы в Нью-Йорк, один преданный друг Тосканини, некий Стефанотти, попросил певца отвезти маэстро великолепных кулателли[9]. Ассандри знал, что в Америку запрещен ввоз какой бы то ни было колбасы, и все же согласился исполнить поручение, спрятав драгоценный подарок на дно баула. Он надеялся, что ему удастся провезти колбасу тайком.

На борту судна находился небольшой итальянский оркестр из романьольцев и эмилианцев. Когда музыканты узнали, что у Ассандри в бауле хранятся кулателли, они стали уговаривать его отдать колбасу им, клянясь, что строжайшую американскую таможню обмануть невозможно. Лучше отдать кулателли им, коллегам, чем выбрасывать в море. Но Ассандри не сдавался. Он считал своим долгом во что бы то ни стало привезти колбасу маэстро.

Когда теплоход прибыл в Нью-Йорк, Ассандри распрощался с оркестрантами и сошел с драгоценным грузом на берег. В таможне, рассказывал он, едва он открыл баул, чудный аппетитный запах сразу же привлек внимание начальника таможни и тот велел выложить содержимое баула на стол. Сверток с колбасой был обнаружен. Таможенник схватил его и уже готов был выбросить колбасу в море, как вдруг Ассандри остановил его, сказав на своем англо-пармском языке, что это вовсе не колбаса, а колбасный сыр! Слово это он только что изобрел, зная, что сыр в Америку ввозить не запрещено. Но таможенник и слышать ничего не хотел. Ассандри понимал, что кулателли вот-вот полетят в воду, и тут его осенило. Он быстро достал из кармана письмо, которое Стефанотти дал ему для маэстро, и показал таможеннику.

Тот, увидев, что оно адресовано Тосканини, воскликнул:

— Для Тосканини, о черт возьми, для Тосканини все можно! Это же бог музыки! — И тут же возвратил кулателли Ассандри, который от радости даже запел и пустился в пляс.

Эта комическая сцена происходила в доке, где стояло судно. А музыканты из оркестрика, уверенные, что таможенники выбросят кулателли в воду, стояли у пирса и ждали этого момента, чтобы выловить ее.

— Никогда не забуду, — рассказывал Ассандри, — какие у них были лица, когда они увидели, что я выхожу в город вместе со своими драгоценными кулателли. Если бы ты только видел их, ты бы очень смеялся! Самый длинный — контрабасист — держал

наготове смычок с крючком на конце, намереваясь выловить колбасу. Он был похож на Дон-Кихота после битвы с мельницами…

Маэстро тоже очень смеялся, слушая эту историю, и каждый раз, когда мы собирались у него под Новый год или по какому-нибудь другому поводу, он просил Ассандри рассказать историю про колбасный сыр. Ассандри, прирожденный юморист, передавал эту сцену с таким комизмом, что все, и в первую очередь маэстро, буквально умирали от смеха.

«ПОМАЛКИВАЙ… МАЭСТРО БУШУЕТ!»

В ту пору я еще пел в «Сити-центре», а маэстро каждый день репетировал в Эн-Би-Си. Как-то в воскресенье он назначил репетицию на 15 часов. Я предупредил Вальтера Тосканини, что в этот день у меня спектакль и я освобожусь только в 17 часов. Он заверил, что уговорит отца перенести репетицию. А на самом деле — то ли по забывчивости, то ли по нерешительности — ничего не сказал ему.

Как ни в чем не бывало я явился ровно в 17 часов. У меня была привычка, отправляясь на репетицию к маэстро, надевать свой лучший костюм, чтобы выглядеть элегантнее. Так я сделал и в этот день.

Спектакль «Паяцы» в «Сити-центре» прошел хорошо. Я быстро разгримировался и помчался в Эн-Би-Си. Я поднялся на восьмой этаж (вместе с женой, которая, как обычно, ждала конца репетиции в соседней комнате) и вошел в кабинет маэстро.

Все были в сборе. Репетировали третий акт. Все стояли, и мне из-за спин не виден был маэстро, сидевший за роялем. Я протиснулся к басу Москона, встал рядом с ним и, улыбаясь, поздоровался с Тосканини.

Вместо ответа он скорчил гримасу и сопроводил ее чем-то похожим на хрюканье. Москона шепнул мне: — Помалкивай… Маэстро бушует!

Я взглянул на лица присутствующих. Москона был бледен, и у него сильно дергалась от тика щека. Ассанд-ри стоял красный как рак. Нелли опустила голову и пристально рассматривала свои туфельки, а Рамон Винай, неподвижно застывший гигант, казался циклопом. Остальные, будучи американцами, казалось, не слишком близко принимали к сердцу происходящее, так как не понимали, что говорит маэстро, который привык изливать свой гнев на пармском диалекте…

Я предусмотрительно отступил в нишу, где стоял холодильник, понимая, что дела плохи. Оттуда я мог наблюдать за всем происходящим. Маэстро продолжал кипеть:

— Но какой стыд! Какой позор! Сначала!.. Нет, нет, не годится, фальшивите…

После энного повтора он замолчал. Наступила гробовая тишина. Слышно было лишь тихое гудение мотора холодильника. Певцы, застывшие, словно призраки, напомнили сказку, которую в детстве рассказывала мне бабушка — по какому-то странному волшебству люди в ней превратились в соляные статуи.

Тосканини сидел, утонув в кресле, и не мигая смотрел

своими близорукими глазами в пространство. Молчание длилось долго. Сколько — не могу сказать, потому что минуты казались часами! Маэстро Трукко, сидевший за роялем, тоже был недвижен, словно дон Бартолово II акте «Севильского цирюльника» Россини…

Наконец я услышал, как Тосканини проговорил:

— Яго, иди сюда!

Я понял: настал и мой черед. Откашлявшись, я протиснулся вперед. Маэстро велел Трукко встать из-за рояля и сам сел за него. Он проиграл последние такты хора «Si calmi la bufera». Я был уверен в себе и запел «Roderigo ebben che pensi?» (Родериго, так что же ты думаешь). Едва я закончил эту короткую фразу, как Тосканини, словно фурия, отшвырнул партитуру «Отелло» и завопил:

— Что я думаю?! Что ты — собака, что у тебя нет ни стыда, ни совести — вот что я думаю!

И, словно в него вселился дьявол, он продолжал ругать меня и всех. Он был вне себя. Помню, он сказал мне:

— Я считал тебя порядочным человеком, серьезным, а ты как все!

Словом, это было гневное крешендо, но не россиниевское, а тосканиниевское, где вместо музыки звучали самые ужасные слова.

Я стоял не шелохнувшись, испытывая ужасное унижение, стиснув зубы, полагая, что маэстро в таком гневе может даже ударить меня. Коллеги на всякий случай отошли подальше к двери…

И тут мне вспомнилось, как дон Паскуале поет появившемуся племяннику Эрнесто: «Вы пришли как раз вовремя». Я тоже пришел вовремя, как раз когда Тосканини в пылу гнева искал, к чему бы еще придраться, чтобы дать разрядку своим нервам. Мои напомаженные волосы, новый костюм, сверкающие ботинки, довольная и улыбающаяся физиономия, видимо, произвели на него особое впечатление, и я оказался громоотводом!

Прозвучало еще множество других резких и злых упреков, а затем он выгнал нас всех, совсем как в финале III акта «Отелло», когда мавр в пылу гнева поет: «Бегите прочь все от Отелло!»

Мы собрались на лестничной площадке у лифта, растерянные и ошеломленные. Я сожалел, что допустил такую грубую ошибку, спев фразу: «Родериго, так что же ты думаешь?», которая вызвала такой приступ гнева.

Но мои коллеги собрались вокруг меня и благодарили, что я вовремя спас их. У них уже не было сил! Целых два часа они без конца повторяли квартет из III акта — и ничего не получалось!

Москона объяснил мне, что накануне маэстро дирижировал концертом, и солист-скрипач во «Временах года» Вивальди играл не так, как хотел Тосканини.

Это сильно подействовало на крайне восприимчивого маэстро и вызвало такое раздражение и недовольство, что быстро они не могли пройти. А тут еще квартет из «Отелло», который никак не получался; и я к тому же опоздал на два часа. Словом, все это вместе привело маэстро в такое отчаяние, что, едва увидев меня, он разразился гневом!

Больше всех была напугана моя жена, которая слышала, что творится в кабинете и, не зная причины, с ужасом подумала, не нагрубил ли я маэстро…

Впервые я видел маэстро таким разгневанным и, должен признаться, не на шутку испугался.

Помню, мой друг Винай сказал мне с добродушной улыбкой:

— Знаешь, Вальденго, наблюдая эту сцену, я понял, как я должен выглядеть в III акте «Отелло», когда гоню всех прочь.

Всякий раз, когда я пою «Отелло» и дохожу до этого знаменитого речитатива, я вновь переживаю эту сцену и слышу голос Тосканини, ругающий меня, резкий и гневный, как и в те трагические минуты.

Глава 4
«ТЫ, ДОРОГОЙ МОЙ, ПРОСТО ПОРАДОВАЛ МЕНЯ!»

Я думал, что после этой истории маэстро вообще откажется от «Отелло», но спустя два дня мне позвонил Вальтер и пригласил назавтра в 15 часов на репетицию.

По правде говоря, я был очень огорчен, потому что, в сущности, не совершил никакого проступка и не заслужил такого обращения, и на репетиции не стал скрывать своего недовольства. Едва мы вошли в кабинет, Тосканини поздоровался с нами и сказал:

— Яго, спойте мне речитатив.

Он обратился ко мне на вы, и я решил, что история, начавшаяся три дня назад, еще не окончена. Он проиграл речитатив хора «Si calmi la bufera» («Пусть стихнет скандал»), и я услышал шепот Москоны:

— Пино, не пугайся!

Я решительно запел и исполнил весь речитатив из I акта (маэстро подпевал за Родериго). Я был предельно внимателен, и все прошло хорошо. Тосканини ни разу не остановил меня, а когда дошли до конца, воскликнул:

— Наконец-то мы поняли друг друга. А ведь так немного нужно было для этого!

Мы спели весь I акт, после чего маэстро сказал:

— Отдохнем немного.

Я стоял в коридоре, разговаривая с Ассандри, когда Тосканини подошел ко мне и, дружески положив руку на плечо, сказал:

— В понедельник я тебе устроил головомойку, да? Но ты же и сам понимаешь, что без таких уроков не обойтись, иначе ты будешь слишком несерьезно относиться к Делу.

Я ответил:

— Но, маэстро, вы даже не дали мне рта раскрыть и сразу же стали кричать… Я ни в чем не был виноват.

Он посмотрел на меня внимательно и ответил:

— Знаешь, накануне меня так взвинтил один глупый скрипач и твои коллеги, что, увидев тебя, появившегося спустя два часа после начала репетиции, сияющего и расфранченного, я окончательно вышел из себя.

Он помолчал немного и добавил:

— Впрочем, это тебе не повредит… И давай забудем обо всем…

ТУТ-ТО И КРОЕТСЯ ВСЯ ЗАКОВЫКА

Репетиции «Отелло» продолжались, как всегда, в Эн-Би-Си и иногда в Ривердейле. Однажды в Ривердейле маэстро, после того, как мы прошли первые два акта, снова начал объяснять партию Яго. Он встал из-за рояля и начал показывать, как должен ходить Яго, как жестикулировать, какое должно быть у него выражение лица, чтобы видна была вся низость его души.

За последнее время он ни разу не предложил мне спеть «Кредо», и я как-то сказал ему:

— Маэстро, мы уже столько занимаемся с вами, а я до сих пор еще ни разу не пел «Кредо».

Тосканини помолчал немного и ответил:

— Видишь ли, дорогой мой, «Кредо» — это вставная ария, написанная специально для того, чтобы баритон мог показать свой голос, но, — добавил он, — речитативы намного важнее, особенно в операх Верди. В речитативах виден певец, дорогой мой друг. Арию так или иначе спеть могут все. А в речитативах… тут-то и кроется вся заковыка. Спой мне, к примеру, речитатив из «Силы судьбы» «Invano Alvaro ti celasti al mondo», и я сразу же скажу тебе, как ты споешь всю оперу.

Я спел ему этот речитатив, и когда закончил, он сказал:

— Видишь ли, Вальденго, ты поешь его красивым голосом, со вкусом, но не хватает акцента… Вот послушай… — И он спел его сам с таким выражением, что я был просто изумлен.

Я попросил его:

— Маэстро, когда у вас будет время, не пройдете ли вы со мной «Силу судьбы»?

— Когда тебе угодно! — ответил он.

На другой день я приехал в Ривердейл с нотами. Он прослушал меня и был очень щедр на ценные советы. Помню, между прочим он сказал:

— Первую арию баритона «Son Pereda, son ricco d'onore» ты должен петь просто, не напрягая голос, иначе она станет тяжелой, не говоря уже о том, что если будешь петь ее без усилий, тебе будет легче.

На следующий день (я всегда приходил немного раньше, чтобы поговорить с маэстро) Тосканини встретил меня словами:

— Знаешь, вчера я думал о тебе и хочу подсказать одно упражнение, которое делал Баттистини для того, чтобы голос всегда был гибким, ровным, на хорошем дыхании. Баттистини каждый день пел помногу раз фразу из «Эрнани» «Da quel di che t'ho veduta bella come un primo amore». Запомни, Вальденго, эта

фраза — ключ к бельканто для баритона. Когда научишься петь ее легко, твой голос станет таким подвижным, что любая баритональная партия покажется тебе пустяком.

Я попросил маэстро объяснить, в чем тут секрет.

— Видишь ли, — сказал он, — эта фраза почти вся написана в полной тесситуре баритонального голоса. Чтобы спеть ее идеально, нужно сделать неслышной разницу окраски между средним и верхним регистрами. Баттистини, у которого был очень «темный» голос, даже скорее приближающийся к драматическому тенору, всегда исполнял эту фразу вокализируя, заменяя слова гласными.

До сих пор я пою каждый день эту трудную фразу и должен признать, что лучшего лекарства для баритонального голоса нет. Рекомендую молодым баритонам: пойте ее регулярно и увидите, как благотворно она влияет на голос — соединяет регистры, придает звуку нежность, учит контролировать дыхание. И знаменитая фраза из «Риголетто» — «Veglia o donna questo fior» — не будет больше представлять никакой трудности, если как следует отработать фразу из «Эрнани».

Маэстро рассказал, что слушал грамзапись баритона Энрико Молинари, который, как и Баттистини, изумительно пел эту божественную страницу музыки.

— Если тебе удастся послушать эту пластинку, — сказал он, — то ты просто загоришься желанием учиться и добиваться все лучшего и лучшего исполнения.

Едва окончилась репетиция, я бросился искать эту пластинку, но, к сожалению, не смог достать ее, потому что это была очень давняя запись, сделанная фирмой «Колумбия» в Италии. Позднее я случайно нашел ее в магазине старых грамзаписей в Нью-Йорке и, придя к маэстро, сказал, что послушал пластинку и что это действительно шедевр бельканто.

Тосканини снова похвалил баритона Молинари и завершил свой разговор такими словами:

— Дорогой мой, я никогда не забуду «Лючию» в «Ла Скала» с Тоти Даль Монте, Аурелиано Пертиле и Энрико Молинари. Какой превосходный терцет и какие первоклассные певцы!

«РАМОН, НЕ УБИВАЙ МЕНЯ!»

Тосканини часто приглашал меня одного к себе домой, чтобы отрабатывать самые трудные места партии Яго, и никогда не оставался доволен результатами. Когда мне казалось, что я наконец чего-то достиг, он вдруг говорил:

— А теперь спой это как художник, а не как школьник!

И порой мы целый час сидели только на одной странице. Помню, в III акте он заставил меня буквально изойти кровавым потом, прежде чем я услышал его одобрение. В фрагменте «Questa é una ragna, dove il tuo cor, casca, si lagna, s'impiglia e muor» он хотел, чтобы хроматическое движение в этих шести восьмых было очень точно подчеркнуто штрихом staccato и исполнялось бы точь-в-точь, как написал Верди. И если хоть одна нота не получалась, он заставлял все повторять сначала. Маэстро требовал разнообразия красок, хотя, замечал он, это и инструментальная фраза, ее нужно петь голосом и петь с оттенками.

Понадобилось много времени, прежде чем я сумел достичь этого!

Как я уже говорил, Тосканини не терпел повторения ошибок в тех местах, где я уже спотыкался однажды, и, естественно, после стольких занятий исполнение должно было быть совершенным! Должен сказать, что маэстро был очень терпелив со мной. Он ноту за нотой проигрывал мне все трудные пассажи и говорил:

— Ты музыкант, значит, должен петь точно, а не приблизительно, как многие другие певцы…

Должен также сказать, что, видимо, из-за моего покладистого характера, моего поведения и усердия маэстро благоволил ко мне, и если порой сердился, то гнев его был недолгим, и вскоре он снова становился добрым другом. С ним надо было, однако, всегда быть искренним, он любил откровенность и не терпел недомолвок и полуфраз.

Района Виная Тосканини считал великим Отелло: у него был подходящий для этой партии голос и внушительная фигура. Он сказал однажды:

— Смотри, Вальденго, Винай рожден певцом, и с ним не о чем долго разговаривать, он сразу все понимает, а «Отелло» написан как будто специально для него.

Своей музыкальностью и игрой Винай напоминал Тосканини великого Пертиле. Я много раз пел с Винаем и помню, что во II акте, когда он набрасывался на меня, мне по-настоящему становилось страшно. Однажды на сценической репетиции этот

гигант поднял меня, как перышко, и швырнул далеко в сторону. Целый месяц потом я ходил весь в синяках и каждый раз перед этой сценой я просил его:

— Рамон, пожалуйста, не убивай меня по-настоящему!

Как-то раз после сводной репетиции Тосканини собрал всех певцов и сказал:

— Если у кого-нибудь есть трудности в каком-либо пассаже, не стесняйтесь, скажите мне откровенно, и мы постараемся поправить дело.

Помню, Вирджинио Ассандри, исполнитель партии Кассио, признался, что ему сложно произносить гласную «у», исполняя фразу «che nube tessuta…» — на звуке «у» никак не звучало как следует чистое *ля.*

Тосканини помолчал немного, задумавшись, а потом посоветовал Ассандри:

— Вместо «che nube tessuta» попробуй спеть «che nube tramata» и увидишь, все получится прекрасно. Сам Верди ничего не имел бы против такой поправки!

Ассандри последовал совету маэстро, и на гласной «а» зазвучало великолепное *ля.*

— Зачем же, — сказал маэстро, — портить целую фразу из-за одного звука или одной ноты? Надо постараться исправить дело и во что бы то ни стало решить задачу.

В качестве примера он привел фразу тенора из каватины Фауста «Salve dimora casta e pura» и сказал:

— Многим тенорам легко петь «Che la fanciulla a me rivela». Другим же, напротив, легче «Che a me rivela la fanciulla». Тут нет ничего плохого… Важно, что им удается спеть красиво трудное, но приятное для слуха *до.* Ведь каждое горло устроено по-своему!

Стараясь не пропустить ни одного слова, сказанного маэстро, я всегда и везде стремился быть поближе к нему. И Тосканини был этим доволен.

ЗНАЧЕНИЕ ВТОРОСТЕПЕННЫХ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

Однажды я попросил маэстро рассказать о премьере «Отелло» в «Ла Скала» 5 февраля 1887 года. Тосканини взглянул на меня и сказал:

— Ты все время что-нибудь выпытываешь у меня, и я не могу тебе отказать.

И он заговорил о том времени, когда играл на виолончели в оркестре театра «Ла Скала».

— На этом спектакле Панталеони несколько раз сфальшивила, как обычно. Таманьо пел превосходно. Голос у него был звонкий, словно берсальерская труба, и заполнял весь зал. Морель пел хорошо, и я даже скажу тебе, что меня не смущал его итальянский язык, звучавший в устах француза несколько жеманно. Кроме того, он был хорошим актером и прекрасно выглядел. Наваррини очень хорошо выступил в партии дожа. Единственная, кто была не на месте, это Эмилия. Ее пела Петрович, прекрасная исполнительница вторых партий. Но для этой партии ей, к сожалению, не хватало голоса, особенно в последнем акте.

И тут Тосканини пояснил, что во II и III актах партия Эмилии требует просто хорошего голоса, но в последнем акте голос должен быть широким, низким, потому что Верди, желая сделать партию более драматической, написал ее здесь в регистре меццо-сопрано.

— В тот вечер, — продолжал Тосканини, — был настоящий триумф Таманьо в дуэте с Дездемоной в первых трех актах. Публика осталась недовольна только в последнем акте, когда прозвучали слова Эмилии на верхнем *соль:* «Отелло убил Дездемону». К счастью, это было веего несколько нот. Но момент был опасный, потому что публика уже начала возмущаться.

Спустя несколько лет после премьеры «Отелло» Тосканини, будучи уже дирижером, встретил Бойто. Разговор зашел об этом вечере. Бойто признался, что никогда в жизни не испытывал такого страха, как тогда.

Никому, даже самому Верди не пришло в голову заменить Эмилию, которая могла стать причиной провала.

— Публика странная, — продолжал Тосканини. — Она, словно львица, может мгновенно уничтожить самый великий шедевр из-за какой-нибудь ерунды.

Маэстро говорил, что сам он всегда обращал особое

внимание на исполнителей вторых партий, потому что они — нерв оперы. Моралес, например, в «Кармен» — это первый персонаж, который появляется на сцене, и его роль важна, поскольку вводит в атмосферу оперы. Во многих постановках «Кармен», желая сэкономить, приглашают на эту роль начинающих, неопытных баритонов, не понимая, что речь идет о партии даже более важной, чем Эскамильо, особенно в смысле интонации.

— Сколько раз, — продолжал Тосканини, — я слышал, как Моралес фальшивил в «Кармен» на фразе «L'angel sen vola». Эти *ми-бемоль* очень опасны. Интонация — это все. Потом уже поют и пиано и нежно, а интонируя, почти всегда кричат.

Невыгодность второстепенных партий по сравнению с главными партиями в том, что они почти всегда краткие и в них не развернешься, в то время как партия ведущего певца всегда длинная, и даже если исполнитель где-то промахнется, то дальше у него всегда есть возможность исправиться.

Я никогда не забуду тот вечер премьеры «Отелло», — продолжал Тосканини. — С тех пор я всегда заботился о том, чтобы у меня были лучшие Исполнители вторых партий. Когда же потом я дирижировал «Отелло» в «Ла Скала», первое, что я сделал, — поинтересовался, кто будет петь Эмилию. И теперь, как видишь, я выбрал Мерримен, у нее легкий голос, и она не должна доставить мне забот…

Маэстро говорил, что и сам Пуччини, когда готовил «Богему», прежде всего обращал внимание, хоть это и может показаться странным, на исполнителей партий Мюзетты и Шонара. А в «Манон Леско» он хотел слышать хороших исполнителей Эдмонда, фонарщика и учителя танцев; в «Баттерфляй» его заботил Горо.

ОГРОМНЫЙ УСПЕХ

Репетиции «Отелло» продолжались, и Тосканини, похоже, был доволен. Он заставлял нас каждый день петь свои партии полным голосом, без каких-либо скидок. Он говорил, что когда певец ощущает оперу в горле, он может спеть ее в любой момент. Можно представить себе, какое нервное напряжение испытывали мы в последние дни работы с этим человеком, который теперь уже не прощал ни малейшей погрешности.

Наконец мы закончили репетиции за роялем. 3 декабря состоялась первая оркестровая репетиция, и мы снова пережили невероятное волнение. Все, однако, прошло хорошо, и маэстро остался доволен. Как страшно было нам предстать перед огромным первоклассным оркестром! Однако мы были так хорошо подготовлены, что встреча эта не принесла никаких огорчений. Репетиции проходили 3 и 4 декабря, 5 декабря состоялась генеральная репетиция, и 6 декабря опера была исполнена следующим составом:

Отелло — Рамой Винай
Яго — Джузеппе Вальденго
Дездемона — Эрва Нелли
Эмилия — Нан Мерримен
Кассио — Вирджинио Ассандри
Родериго — Лесли Чебей
Монтано — Артур Ньюмен
Лодовико — Никола Москона
Герольд — Вирджинио Ассандри
Хормейстер — Петер Вилховски
Концертмейстер — Виктор Трукко

Успех был такой, что все газеты мира писали об «Отелло» под управлением Тосканини как о настоящем триумфе. Исполнение тщательнейшим образом, в мельчайших деталях было продумано самим маэстро и всеми техниками Эн-Би-Си. Хор состоял из американцев, китайцев, кубинцев, негров — словом, представлял самые разные нации и был великолепно подготовлен маэстро Вилховски, который сумел добиться отличной стройности как в пении, так и в дикции. Хористы, бедняги, все выучили итальянский текст и, надо признать, прекрасно выучили!

Говоря об исполнении, надо отметить, что маэстро работал с оркестром, хоть и первокласснейшим, но привыкшим к

концертному репертуару, с хором, состоявшим из людей, не владевших итальянским языком и далеких от нашей музыки, с тремя такими молодыми, неизвестными певцами, как Нелли, Винай и я, — и все же он сумел не только непревзойденно исполнить оперу, но и сохранить первозданную красоту шедевра в своей изысканной, удивительной, оригинальной интерпретации…

Свою искреннюю радость выразил мне великий баритон Джузеппе Де Лука, который всегда поддерживал меня. О его доброй дружбе у меня еще будет случай сказать. Он обнял меня и с волнением произнес:

— Молодец, Вальденго! Ты пел очень хорошо. Запомни, мне никогда не удавалось так спеть «Сон», как спел его ты!

Это говорил великий певец, который знал, что значит петь, и именно поэтому его слова были для меня особенно приятны.

Я ответил, что заслуга тут прежде всего принадлежит маэстро, обладающему удивительной способностью «лепить» певцов, умением использовать максимум их возможностей.

Де Лука возразил:

— Однако признайся, Вальденго, верно же, что от Тосканини исходит нечто магнетическое, что передается исполнителям, когда он дает указания и дирижирует.

— Верно! — согласился я. — Действительно, от него исходят какие-то флюиды, ты ощущаешь их, и они заставляют делать все, что хочет маэстро.

Восторженные отзывы самых авторитетных критиков того времени можно было прочитать на следующий день во всех крупнейших газетах Соединенных Штатов. Исполнение было признано одним из самых удачных и совершенных, таким, которое трудно превзойти кому бы то ни было.

Критик Оулин Дауне писал в «Нью-Йорк Тайме» 7 декабря 1947 года: «…эта благородная опера показывает непревзойденное мастерство и удивительную глубину интерпретации маэстро Тосканини. Его метод исполнения музыки хорошо известен. Его мудрость и тонкое музыкальное чутье столь очевидны и бесспорны, что оспаривать их могут лишь невежественные или недалекие люди. Это не только самое прекрасное исполнение „Отелло“, какое когда-либо доводилось слушать, но и единственное, уникальное, неповторимое! Поскольку мы не сможем больше слушать эту оперу в таком совершенном исполнении, хотелось бы надеяться, что она будет записана на грампластинку, иначе секрет ее совершенства уйдет вместе с дирижером…»

Роберт Бегер писал в «Уорлд Телеграм» в тот же день: «Каким

образом Тосканини достигает такого непревзойденного совершенства исполнения, неизменно сохраняя предельную верность партитуре, всегда будет оставаться загадкой…»

Об этом исполнении «Отелло» говорили еще очень долго, вспоминают и поныне. В октябре 1961 года в Америке вышли две новые записи этой вердиевской оперы. Критик Герберт Купферберг писал в связи с этим в «Геральд Трибюн»: «Обе записи превосходны, но вспоминается третья… та, что была сделана фирмой „Виктор“ в Эн-Би-Си в Нью-Йорке под управлением Артуро Тосканини с Районом Винаем, Эрвой Нелли и Джузеппе Вальденго. Поражает изумительная гармония, которую вы ощущаете, слушая эту запись и сравнивая ее с новыми альбомами. Я испытал это. Я знаю».

ПРАЗДНИЧНЫЙ УЖИН

Тосканини был искренне доволен, что в общем-то не очень часто бывало с ним. Желая выразить певцам свое расположение, он пригласил всех нас к себе на вечер, который никогда не сотрется из моей памяти.

Это было 14 декабря 1947 года. Все мы, счастливые, собрались вокруг нашего дорогого маэстро, понимая, что это неповторимый день в нашей жизни. Тут были тенор Рамон Винай, сопрано Эрва Нелли, меццо-сопрано Нан Мерримен, тенор Лесли Чебей, баритон Ньюмен, бас Никола Москона, тенор Вирджинио Ассандри, хормейстер, я с женой, маэстро Пеллетье. Были и близкие Тосканини — синьора Карла, дочь Ванда, сын Вальтер с женой Чией Форнароли [10].

Когда начали расходиться, маэстро отвел меня в сторону и сказал:

— Я научу тебя петь Фальстафа, и ты будешь его петь со мной. Приходи.

Пять дней спустя я дебютировал в «Метрополитен» в роли Тонио в «Паяцах» под управлением Джузеппе Антоничелли, с большим успехом у критики и публики.

Между тем приближалось рождество, и я отправился к Тосканини в Ривердейл поздравить его. Он прочитал отзывы о моем дебюте.

— Я слышал, — сказал он, — ты с успехом пел «Паяцев» в «Метрополитен». Молодец! Если помнишь, Вальденго, — добавил он, — в последний раз, когда все собрались у меня, я сказал, что хочу научить тебя петь Фальстафа, и я это сделаю. Хочу оставить молодого певца, который умел бы исполнять эту оперу в соответствии с моим замыслом, как я уже делал это со Стабиле.

Потом он заговорил об исполнении «Отелло», о том, как он слушал пластинки, которые записал его сын Вальтер. Он сказал, что все прошло очень хорошо, что даже хор пел великолепно.

— Подумай только, — заметил он, — хор, состоящий сплошь из иностранцев, а как хорошо пел! И оркестр играл отлично, а ты ведь знаешь, сколько трудностей в партитуре «Отелло». Даже соло контрабасов не было фальшивым. Я просто очень доволен. Что же касается вас, певцов, то все вы были на высоте. И моя совесть по отношению к Верди чиста, потому что я сделал все, что мог. Совершенства не существует, к сожалению. Но повторяю, все вы пели очень хорошо.

Должен добавить, — продолжал маэстро, — что не припомню, чтобы когда-нибудь пели лучше «Аве Мария» и Песню

об иве. Нелли была прекрасна в этой партии. Музыка эта кажется легкой, но эти чистые *ре* становятся трудными, если раскрыть карты… Представь, Верди в Песне об иве поставил три piano. Многие сопрано тут спотыкаются. И ты и Винай тоже молодцы. Я-то знаю, что значит оказаться перед публикой… А в концертном исполнении это еще труднее — ведь нельзя двигаться.

Тосканини похвалил меня за исполнение «Заздравной»:

— Ты, дорогой, меня просто порадовал. Эти хроматические нисходящие гаммы были просто великолепны! И «Сон» тоже, и тот кусок, если помнишь, из-за которого я чуть не свел тебя с ума!..

— Какой? — удивился я.

— Ну, ты же знаешь, не притворяйся! — воскликнул маэстро. — Те шесть восьмых staccato: «Questa é una ragna, dove il tuo cor, casca…»

Когда я уходил, Тосканини, провожая меня до дверей, снова заговорил о «Фальстафе»:

— Я хочу научить тебя петь Фальстафа еще и потому, что, прежде чем умереть, хотел бы снова продирижировать этой оперой в Буссето. Только не говори никому пока. Это моя последняя мечта.

Результат успеха не замедлил сказаться непосредственно на моих делах. Однажды меня пригласил вице-директор Эн-Би-Си мистер Ройяль и сказал:

— Дорогой Вальденго, мы решили предложить вам контракт на телевидении сроком на пять лет. Речь идет о совершенно новом для вас деле и, думаю, очень интересном: вам надо будет каждую неделю готовить новую программу. Даю вам неделю на размышление.

Я рассказал жене об этом предложении. Хотя оно было очень заманчиво с финансовой точки зрения, я не знал, что же делать. Телевидение тогда еще только набирало силу. Я решил посоветоваться с маэстро, так как понимал, что для этого нужно оставить театр.

Отчетливо помню эту сцену. Маэстро стоял задумавшись, в привычной для него позе, теребя большим пальцем губу… Он помолчал некоторое время, потом медленно произнес:

— Что я могу тебе сказать, дорогой мой? Ну… Я, конечно, не знаю, что за искусство будет рождать этот ящик… Я не отрицаю, что телевидение — удивительное изобретение, но — холодное. Что остается у тебя в душе после того, как посмотришь какую-нибудь оперетку или спектакль по телевидению? Ничего не остается. Так, кратковременное впечатление и все. Театр там не сделать. Наше искусство, — продолжал он, — не для

телевидения. Наше искусство требует теплоты, жизни…

В этом отношении радио гораздо лучше, потому что, закрыв глаза, слушая музыку, ты сам создаешь все остальное в своем воображении.

Если ты в глубине души артист, не соглашайся. Если же, напротив, хочешь заработать денег, то оставь искусство и сразу принимай предложение. Конечно, в таком случае будет лучше, если ты постараешься больше не бывать у меня.

В искусстве для маэстро не было компромиссов.

Я не согласился на предложение мистера Ройяля, и, помню, он сказал мне:

— Мальчик мой, ты отказываешься от сокровищ.

Глава 5
«АИДА» ДЛЯ ТЕЛЕВИДЕНИЯ

В течение всего 1948 года у маэстро было очень много концертов в Эн-Би-Си, и он никак не мог заняться оперой, которую так любил.

Я часто навещал его в Ривердейле и обращался к нему за советами по поводу разных опер, в которых мне приходилось петь. Тосканини всегда был по-дружески щедр, делясь со мной драгоценной мудростью, которую принесли ему природный гений и огромнейший опыт. Его советы касались опер, которые мне надо было готовить, и исполнения — словом, всего.

Я попросил его пройти со мной «Риголетто», и тут его замечания тоже поражали своей тонкостью и точностью. Тот, кто когда-либо пел с ним, понимает, как он умел «формировать» певца.

В конце 1948 года Тосканини пригласил нас с женой на большой новогодний ужин, и мы много говорили с ним обо всем.

— В этом году, — сказал он, — мы будем работать над оперой. Я устал от концертов, а ты навещай меня. Мне бы хотелось подготовить «Аиду» с тобой, Бьёрлин-гом, Нелли и Москоной.

Я заметил:

— Какой великолепный голос и какой прекрасный певец — Бьёрлинг, не так ли, маэстро?

Он ответил:

— Мне уже давно хочется дирижировать оперой, в которой партию тенора исполнил бы Бьёрлинг. Кроме того, что он хорошо поет на дыхании, у него идеальная эмиссия. Многим певцам надо было бы у него поучиться.

Я сказал:

— Другой тенор — Жан Пирс, по-моему, тоже хорошо поет и на дыхании. Что вы о нем скажете?

— Пирса тоже можно сравнить с Пертиле. Это певцы, дорогой мой, на которых всегда можно целиком положиться, они никогда не подведут! Голос Пирса, — добавил он, — хотя и не такой горячий, как у Бьёрлинга (он швед, а голос у него, я бы сказал, латинский), но он обладает такой музыкальностью, что может быть назван певцом высокого класса.

«СТЫД! ПОЗОР!»

Прошло некоторое время, и я уже думал, что Тосканини изменил свои намерения относительно оперы, как вдруг однажды во время репетиции в «Метрополитен» мне позвонил Вальтер и сказал, что маэстро ждет меня в Эн-Би-Си в 13 часов, он хочет срочно поговорить со мной. Услышать имя Тосканини значило для меня тут же разволноваться.

В тот день я репетировал с Фрицем Райнером, и он разрешил мне уйти на полчаса раньше. Я не хотел опаздывать, зная, как всегда точен маэстро.

Читатель, который никогда не бывал в Нью-Йорке, не может себе представить, что там за движение в часы пик. Помню, такси мне найти не удалось, и я, проглотив наспех бутерброд с кофе, отправился пешком. Поднялся на восьмой этаж Эн-Би-Си и, запыхавшись, вошел в кабинет маэстро. Поздоровался. И он без долгих разговоров сразу приступил к делу.

— Ты пел «Аиду»?

— Пел, — ответил я.

— С кем?

— С очень многими дирижерами, дорогой маэстро, даже не припомню, столько их было…

— Тогда пой.

Он взял первые такты выхода пленников из II акта. Я запел как мог. После такой пробежки, с наспех проглоченным бутербродом, взволнованный, — нетрудно представить, как я пел в таком состоянии. Чем дальше, тем больше мрачнело лицо маэстро, но я не останавливался, надеясь, что он сам быстро прекратит все это… Когда я дошел до фразы «Rivedrai le foreste imbalsamate», Тосканини, видимо, счел, что уже достаточно, и остановился.

Он долго смотрел на меня пристально и сердито, словно собирался вышвырнуть за дверь, а потом заорал:

— Ты же погиб! Куда делся твой прекрасный голос, твое дыхание, оттенки, дикция, которая была такой ясной? Ты все растерял!

Эти жестокие слова Тосканини уничтожили меня, и я стоял окаменев, не зная, что и сказать. Затем он продолжал:

— Ты возомнил о себе, потому что поешь в «Метрополитен». Молодец, ничего не скажешь! Ты еще пожалеешь об этом!

Хорошо зная маэстро, я понимал, что в такие минуты самое лучшее молчать, не возражать. Я попытался было уйти, но он, угадав мое намерение, подошел к двери, запер ее на ключ и

заявил:

— Нет, это еще не все! Я тебе покажу! Знаешь, что я сделаю? Я возьму тебя на «Аиду», подпишу контракт, а потом выгоню, и ты будешь опозорен на весь мир… Но что ты наделал! Что натворил! Скажи, с кем ты пел «Аиду»?.. Ну, разве ты не знаешь, что фразу «Ma tu re, tu signore possente» надо петь вполголоса, разве не знаешь этого? Не знаешь, что речитатив перед дуэтом нельзя кричать, а надо петь по-отечески?.. Стыд! Позор!

Не помню, сколько раз повторил дорогой маэстро это слово — «Позор!» — но, казалось, конца ему нет. Наконец, он умолк, снял очки и воскликнул: «Плохи дела!» — и сел на диван.

Долгое молчание прервал Вальтер, попросивший разрешения войти. Я открыл ему дверь. Войдя в кабинет и увидев наши «опрокинутые» лица, Вальтер воскликнул:

— Что с вами случилось?

Тогда я набрался мужества и сказал:

— Дорогой синьор Вальтер, ваш отец хотел видеть меня. Я был в «Метрополитен», примчался сюда со всех ног, проглотив наскоро бутерброд с чашкой кофе, и, едва я пришел, он сразу же заставил меня петь «Аиду», а потом стал сердиться, что я пел вовсе не «Аиду»!

Не в силах больше сдерживать волнение и душевное смятение, я обратился к маэстро:

— Дорогой маэстро, мне очень жаль, но я никогда больше не приду к вам, потому что не хочу, чтобы мое сердце разорвалось в этих стенах. До свидания, — и быстро вышел из кабинета.

Приехав домой, я все рассказал Нанетте, описав ей, как со мной обошелся маэстро Тосканини.

Мы жили в ту пору в гостинице «Ансония». Там я познакомился с баритоном Джузеппе Данизе. Нанетта, не зная, как утешить меня, позвонила ему. Он сразу же пришел к нам и озабоченно спросил:

— Что случилось?

Я рассказал обо всем, и Данизе, человек опытный в театральном мире, стал уверять, что Тосканини снова вызовет меня и все уладится. Он добавил:

— Завтра приходи ко мне, и мы посмотрим, что за «Аиду» ты поешь и почему так сердится Тосканини.

«ПЬЕМОНТСКИЙ УПРЯМЕЦ»

На следующий день я отправился к Данизе. Он внимательно послушал мое исполнение. Когда я закончил петь, он сказал:

— Видишь ли, Вальденго. Тосканини прав. Это не та «Аида», которая ему нужна.

И Данизе, добрый и великодушный человек, в течение нескольких дней прошел со мной всю партию, заставив сделать то, что, по его мнению, должно было устроить маэстро.

Прошла неделя. Я совсем успокоился и не сомневался, что Тосканини больше не вспомнит обо мне, как вдруг раздался телефонный звонок: Вальтер сообщил, что маэстро ждет меня завтра, чтобы пройти со мной «Аиду».

Репетиция должна была состояться в Эн-Би-Си в том же кабинете. Подойдя к двери, я не решался войти. Увидев Вальтера, выходившего из кабинета, я спросил его:

— Как там маэстро, бушует или спокоен? Тот ответил, похлопав меня по плечу:

— Иди, иди, не бойся! Получай нагоняй, которого заслуживаешь!

Вальтер был всегда очень добр к нам, певцам, и старался усмирить льва, унять бурю или по крайней мере избавить нас от самых сильных вспышек молнии.

Я вошел. Маэстро сидел на диване. Я поздоровался, он тепло ответил мне. Нелли только что закончила свою партию. Маэстро сказал:

— Нелли, отдохни пока. Я хочу послушать этого Амонасро…

Я спел всю партию так, как ее подготовил со мной Данизе. Тосканини молчал. Когда же я закончил, он спросил:

— Ну что тебе стоило спеть так же в тот раз? Я бы не сердился и тебе не досталось бы! Разве ты не понимаешь, что фразу «Ma tu re, tu signore possente» гораздо приятнее слушать исполненной вполголоса, а не на крике, как это было тогда?

— Да, маэстро, вы правы, — пробормотал я.

— Прав, прав, — буркнул он, — но ты пел не так и рассердил меня.

С этим в высшей степени требовательным человеком репетировать — означало снова и снова повторять все сначала. Он никогда не был доволен, потому что все время стремился подойти к той идеальной форме красоты, какую представлял своим внутренним взором и которой никак не мог достичь.

Наконец в один прекрасный день маэстро остался доволен. Он сказал:

— Оркестр в этом месте звучит pianissimo. Если посмотришь партитуру, увидишь, что Верди написал тут четыре *p,* то есть более чем pianissimo. Это означает, что и баритон должен не кричать, а петь очень нежно, как раз так, как ты только что спел.

В другой раз я дошел до слов Амонасро «Se l'amor della patria é delitto, siam rei tutti, siam pronti a morir». Увлекшись, я сделал акцент, усилив звук на слове «patria». Маэстро остановил меня:

— Не надо такого пыла на слове «родина». Взглянув на него, я прочел в его глазах горькое чувство…

Хотя партия Амонасро небольшая и не столь сложная, как партия Яго в «Отелло», маэстро все равно сумел сделать из нее большую партию. Не было такого пассажа, где бы он не указал мне интонацию, тембр, выражение. Он часто повторял:

— Запомни, дорогой. Верди в Амонасро видел не столько воина, сколько отца, и все фразы, кроме слов «Non sei mia figlia, dei faraoni tu sei la schiava», должны звучать нежно.

Как-то раз я в этой же фразе продержал одну ноту дольше, чем хотел. Маэстро сразу остановил меня:

— Ты джиджоне и больше ничего! Я ответил:

— Знаете, маэстро, я почувствовал, что нота у меня получилась хорошая, и протянул ее.

Он посмотрел на меня и сказал:

— Амонасро буду петь я и спою лучше!

— Пойте, — ответил я, — а я буду дирижировать.

Я думал, что после таких слов, невольно слетевших у меня с языка, маэстро устроит, как обычно, головомойку. Но все обошлось. Он рассмеялся:

— Ладно уж, ничего с тобой не поделаешь, пьемонт-ский упрямец!

В другой раз на фразе «Suo padre…» я слишком долго держал чистое *ля* и пел в полный голос. Маэстро сразу же остановился и сказал:

— Если бы у эфиопов король был таким джиджоне, как ты, они со страху все разбежались бы, и ты бы остался один-одинешенек.

Я не мог не рассмеяться. Он заметил:

— Между прочим, ничего смешного тут нет. Тосканини не удалось привлечь к работе над «Аидой» тенора Бьёрлинга и он пригласил Ричарда Так-кера. Я слышал, как он однажды говорил о нем с баритоном Де Лука:

— Видишь ли, Де Лука, у этого Танкера хороший, крепкий тенор и вдобавок, как и у Пирса, прекрасный итальянский язык.

Случилось так, что Таккер пришел на репетицию, не знаю уж почему, со своим преподавателем пения. Он вошел в студию с

некоторой развязностью, которая, конечно, не понравилась маэстро. Я в это время пел, и его настроение сразу же отразилось на мне. Все разладилось, и я, перестав петь, сказал:

— Маэстро, я же понимаю, что вы сердитесь на них, а достается мне.

Он ответил:

— Совершенно верно, мне надо отвести душу, а на итальянском языке это легче сделать…

Таккер и его учитель переглянулись, но, не понимая языка, конечно решили, что Тосканини за что-то ругает меня. Забавно было видеть их лица!

Замечу мимоходом, что маэстро считал, будто таким образом он нашел удобный способ изливать свой гнев… Я служил ему козлом отпущения! Очень часто, однако, я тоже не молчал, и тогда он придирался ко мне еще больше. Выходя из себя, он давал разрядку своим нервам и после таких взрывов быстрее успокаивался, утихал, снова становился добрым и мягким, как прежде.

УДИВИТЕЛЬНАЯ ПАМЯТЬ

Кто не знал хорошо Тосканини, не сможет представить себе все величие души и бесконечную доброту этого человека, столь непримиримо сурового в искусстве и столь человечного в жизни. Конечно, когда он дирижировал, он знать никого не хотел и воздавал, порой грубо и резко, кесарю кесарево, но едва репетиция заканчивалась, даже если она проходила бурно, он снова становился таким же, как прежде, без неприязни к кому бы то ни было, всегда готовый прийти на помощь и расположенный к каждому, кто заслуживал доброго отношения.

Один музыкант, который ездил с тосканиниевским оркестром в турне, рассказывал, как однажды обнаружил, что у его инструмента сломан клапан. Что делать? Было воскресенье, и все магазины музыкальных инструментов были закрыты. Оставалось одно — пойти к Тосканини и сказать ему, что играть не на чем. Так он и поступил. Маэстро еще раз переспросил, какой именно клапан испорчен — это было низкое *си-бемоль,* — задумался на какое-то время и потом сказал музыканту:

— Иди, разбойник, и ни о чем не беспокойся. У тебя в партии нет ни одного *си-бемоль* за весь вечер, так что сможешь играть. Однако ты сам должен был сообразить это!

Тосканини мысленно «прошел» всю партию и дал очень точный ответ.

Однажды, присутствуя на оркестровой репетиции, я заметил, что один из лучших музыкантов оркестра никак не может исполнить какой-то пассаж. Тосканини начал сердиться:

— Но, уважаемый, вы же всегда хорошо играли это место. Мы сто раз исполняли его, попробуйте еще.

Но ничего не получалось, пассаж не удавался, и через несколько тактов ошибка повторялась.

Во время перерыва Тосканини пригласил музыканта к себе в кабинет и сказал ему следующее:

— Послушайте, я не могу изъять из программы это произведение. Поэтому скажите, что попали в аварию, плохо себя чувствуете и не можете играть. И ни о чем не беспокойтесь.

Музыкант так и сделал, все прошло гладко, никто ничего не заметил. Тосканини сам играл когда-то в оркестре и хорошо понимал такие вещи. Он не хотел взвинчивать нервы музыканту и из-за какой-то ерунды выставлять его на всеобщее осуждение. Благородное, полное солидарности сердце артиста!

ПРИНЦИПИАЛЬНОСТЬ И ПУНКТУАЛЬНОСТЬ

Каждый год та или иная крупная американская фирма дарила маэстро роскошный автомобиль, и он говорил мне:

— Видишь ли, дорогой, раньше машины были со ступенькой, и ты мог садиться, не ударяясь головой, даже в шляпе, а теперь уже так нельзя — все портится из-за этого модернизма!

Нередко после репетиции в Эн-Би-Си маэстро приглашал меня в свою машину и подвозил в отель «Ансония», где я жил тогда. Пока мы ехали, он давал мне последние указания и советы и расспрашивал о репетициях в «Метрополитен». Я в шутку называл отель «Ансония» отелем «Инсонния» (по-итальянски — бессонница), потому что в нем жило много певцов и их голоса нередко мешали уснуть. Маэстро смеялся, а когда мы подъезжали к отелю, он прощался со мной и говорил:

— Ну вот ты и приехал в свой отель «Бессонница»! У меня была привычка до начала репетиции в Эн-Би-Си садиться в кабинете Тосканини за рояль и петь вокализы. Когда маэстро входил, я поспешно вставал, но он всегда говорил:

— Занимайся, занимайся!

А однажды добавил: — Только я думаю, что так петь вокализы — сидя и аккомпанируя себе — нехорошо, потому что голова должна думать о многом сразу и толком ничего не получится. Возьми аккорд, который тебе нужен, но стоя, а потом

пой фразу и думай только о ней — не отвлекайся. Достаточно совсем небольшого отвлечения, чтобы нота прозвучала плохо. Голова, — подчеркнул маэстро, — контролирует все, и голос без нее ничего не стоит.

Однажды, придя на репетицию раньше времени, я вошел в кабинет маэстро, когда он играл арию из «Сомнамбулы» — «Ah, non credea mirarti…»

— Какая прекрасная музыка! — воскликнул он, продолжая играть. — Знаешь, после целой недели репетиций Вагнера немного Беллини — и сразу же все становится на место!..

Накануне вечером маэстро дирижировал вагнеров-ским концертом по Эн-Би-Си.

Тосканини всегда приходил на репетиции задолго до положенного времени и категорически требовал, чтобы певцы являлись вовремя. Когда этот час наступал, он начинал смотреть на стрелки и откровенно выражать недовольство, если кто-нибудь опаздывал:

— У него обязательно найдутся оправдания, — восклицал он. — Транспорт или еще что-нибудь…

Я тоже однажды опоздал — проехал на красный свет, и полицейский оштрафовал меня за это. Я показал маэстро квитанцию на два доллара. Он сказал:

— Это, конечно, оправдание, но все-таки, если бы ты выехал из дома вовремя, тебе не пришлось бы нестись на красный свет, и ты бы приехал без опоздания, не так ли? — И добавил: — Единственный способ заставить певцов быть пунктуальными — брать с них штраф, потому что люди вообще… Попробуй только коснись их кошелька!

Во время концертов, в тот момент, когда предстояло преодолеть трудное место, Тосканини сосредоточенно, пристально смотрел на нас, словно хотел вдохнуть всю силу своей мысли и своих чувств. И в такие минуты мы действительно ощущали, что к нам словно переходят от него какие-то флюиды. Что касается меня, то я в эти мгновения ясно сознавал, что маэстро сумеет заставить меня сделать необходимое, потому что я всегда искренно верил: с Тосканини я не смогу сфальшивить — он руководит мною, и все будет хорошо. Это сознание успокаивало меня и помогало в самых сложных пассажах.

Маэстро был очень придирчив к произношению, требовал четкой и точной дикции. Он мог по двадцать-три-дцать раз заставлять меня повторять одно и то же слово; сердился, когда я по давней привычке нечетко выговаривал звук «р».

— Видишь ли, — говорил он, — если неясно, нетвердо произнесешь «р» в слове guerra (война), слово потеряет точный

смысл. Если же этот звук будет подчеркнут, усилен, слово станет более суровым, энергичным, и ты донесешь его истинное значение.

СЛУЖИТЬ ИСКУССТВУ

Маэстро всегда очень радовался, когда видел, что какой-нибудь певец или дирижер добился успеха. Когда фирма «Виктор» выпустила грамзапись «Трубадура» под управлением маэстро Ренато Челлини, туринца и моего доброго друга, он сразу же сказал мне:

— Знаешь, мой дорогой, я послушал грамзапись «Трубадура» под управлением твоего друга из Турина… да-да, сына того режиссера, который работал со мной в театре «Реджо». Это превосходный дирижер. Он записал великолепного «Трубадура». Какие нашел оркестровые краски… какие темпы… Молодец!

О маэстро Молинари Праделли, которого слышал по радио еще в Италии, он сказал мне:

— Я слушал одного молодого дирижера, очень талантливого, и я уверен, что он сделает блестящую карьеру. Некий Молинари, но у него есть еще и второе имя…

Я подсказал:

— Праделли.

— Да, да, именно он, — сказал маэстро, — очень понравился мне своим темпераментом. Вот еще один дирижер, который хорошо знает свое дело. Ничего не скажешь, дорогой мой, дирижером надо родиться.

Тосканини умел ценить красивые голоса. Однажды я заговорил с ним о Ренате Тебальди, и он сказал:

— Голос Тебальди — райский, дорогой мой. Это один из тех голосов, которые проникают прямо в душу. Чистый, светлый, сияющий. Когда поет Тебальди, все светлеет, словно появляется солнце, и веет ароматом весны.

Под впечатлением его слов я некоторое время молчал, потом сказал:

— Мне кажется, что такой комплимент в ваших устах, маэстро, самый драгоценный подарок, какой можно сделать дорогой Ренате.

Маэстро очень переживал, когда слышал, что его непреклонность и твердость в работе расцениваются как злость, высокомерие или — еще хуже — жестокость.

— Видишь ли, — говорил он, — я строг с певцами и музыкантами, но пойми, я хочу, чтобы все они отдавали максимум возможного, потому что только так можно служить искусству. Знал бы ты, как я страдаю вместе с ними, пока они готовят свои самые трудные партии, и чего мне это стоит!

В ансамблях маэстро хотел отчетливо слышать каждый голос.

Он добивался *чистоты* исполнения.

О легендарном *ухе* Тосканини я хочу рассказать примечательный случай, который произошел со мной на одной репетиции.

Я пел тогда еще и в «Метрополитен» (кроме Эн-Би-Си) и, естественно, старался, где было возможно, особенно в ансамблях, поберечь голос — пел тихо, надеясь, что маэстро не заметит мою хитрость. Когда закончилась репетиция финала II акта «Аиды» с оркестром и хором, я собрался уходить, как вдруг маэстро позвал меня и сказал:

— Завтра, когда будем снова проходить финал, прошу тебя петь форте, а не притворяться, будто поешь, потому что — запомни-ка это — я не хочу, чтобы меня ругали на всех перекрестках.

В «Метрополитен» я пел партию Форда в «Фальстафе» под управлением Фрица Райнера. Тосканини, послушав трансляцию по радио, сказал:

— Молодец, мне понравилось, как ты пел… Только ты и Хло Эльмо пели по-вердиевски. Партия Форда, — продолжал он, — в вокальном отношении трудная и сложная, а ария «Это сон или явь» — самая главная и может принести большой успех в финале.

Тут же маэстро заметил, что никогда не следует пренебрегать финалом, так как он имеет особый успех у широкой публики. Тосканини привел в пример одного знаменитого тенора, который нередко фальшивил, но зато умел так эффектно завершить оперу, что все тут же забывали о его предыдущих ошибках.

— В «Трубадуре», например, ты можешь показать свой талант, исполняя «Il balen del suo sorriso» во II акте, арию, которая требует особенного мастерства. Но если ты плохо споешь финал, ты пропал!

«КАКОЙ УЖАС, ДОРОГОЙ МОЙ!»

Каждую субботу в 14 часов радио транслировало какую-нибудь оперу из «Метрополитен». Маэстро часто слушал эти передачи, и когда я приходил к нему в понедельник на репетицию, он сразу же начинал делиться своими впечатлениями. Как-то раз в опере, которая транслировалась по радио, пел и я. И едва я вошел к нему в кабинет, он сразу же набросился на меня:

— Иди-ка сюда, иди сюда и скажи мне, как вы могли, несчастные, петь с темпами этого дирижера? Ну как до него не доходит, что музыка — это совсем не его дело! Какой ужас, дорогой мой!.. Чем это кончится? Один бог знает.

Я попытался было объяснить ему, что дело, наверное, в плохой трансляции, но он, еще больше рассердившись, возразил:

— Может быть, дело и в этом, как ты пытаешься мне вкрутить, но темпы, темпы-то радио не может изменить!

Репетиции «Аиды» продолжались, и маэстро каждый день заставлял меня повторять всю партию, и точно так же повторяли свои партии и все остальные певцы. Горло так привыкло к партии, что она стала пак бы моей второй натурой.

Однажды маэстро собрал нас всех и сказал:

— Ребята, через несколько дней состоится трансляция «Аиды», дело идет к концу, поэтому пора кончать с ошибками, пора взяться за ум. Если что-то у вас не получается, скажите мне об этом.

В тот день он остался доволен репетицией. Сходя с подиума, маэстро споткнулся и упал. Я в испуге бросился к нему на помощь, но он отстранил меня и поднялся сам.

— Вот еще! — возмутился он. — Хоть мне и восемьдесят два года, я пока еще сам могу подняться!

Однажды маэстро вошел в студию с таким хмурым видом, что нас явно не ожидало ничего хорошего. Я шепнул стоявшей рядом со мной Нелли:

— Ну, сегодня будет буря!

— Придумай что-нибудь, Пино, — ответила она, — иначе мы пропадем!

Тогда я с улыбкой подошел к Тосканини и сказал:

— Маэстро, вы смотрели вчера вольную борьбу, видели, как чемпион Антонио Рокка расправился с этим гигантом — всего несколько ударов? [11]

Тосканини посмотрел на меня. Наверное, он хотел сказать, чтобы я оставил его в покое, но, услышав про вольную борьбу, не удержался и ответил:

— Ты видел, какие прыжки делает этот Рокка? Какая ловкость! Он просто молодец, особенно ногами хорошо работает, никто не может сравниться с ним.

Тогда я продолжил:

— Маэстро, а может, и мы с вами поборемся?

Он изумленно посмотрел на меня и потом ответил:

— Поборемся? Да, да, я тебе сейчас покажу, на что я способен! Будешь петь мне, как миленький, выход Амонасро.

Я получил сдачи, но маэстро улыбался, и все мы были довольны. Репетиция прошла превосходно, и маэстро, к всеобщей радости, снова обрел хорошее настроение.

Когда маэстро бывал в хорошем расположении духа, я обычно просил его рассказать какую-нибудь интересную историю из его жизни. Он начинал ворчать:

— Ну, что тебе еще рассказать!..

Однако в конце концов всегда уступал моей просьбе.

ЕСТЬ ТОЛЬКО ОДНА «ЛЮЧИЯ»

От баритона Джузеппе Данизе я слышал о теноре Станьо и спросил маэстро, пел ли тот в его спектаклях и верно ли, что у него был прекрасный голос.

Маэстро улыбнулся и рассказал следующий любопытный эпизод:

— По контракту я должен был дирижировать сезон в Бергамо в театре «Доницетти». Вторая опера была «Лючия ди Ламмермур» с сопрано Джеммой Бел-линчони и ее мужем тенором Роберто Станьо. К началу репетиции я был в зале и ждал певцов. Обе знаменитости как ни в чем не бывало явились на репетицию с опозданием на целых полчаса. Станьо удобно расположился в кресле и, опершись на дорогую трость из черного дерева с серебряной ручкой, сказал: «Вы, если не ошибаюсь, маэстро Тосканини, о котором я слышал столько хорошего?» Я подтвердил. «Тогда, — продолжал Станьо со своим характерным сицилийским акцентом, — скажите-ка мне, маэстро, какая вам нужна „Лючия“ — на современный манер или на старинный лад?»

Тосканини продолжал рассказ, посмеиваясь в усы:

— Я же, дорогой мой Вальденго, знал только одну «Лючию» — ту, что написал Доницетти… Я растерялся и подумал: этот тенор знает две «Лючии», а я только одну… И я ответил: «Синьор Станьо, извините, мне нужно на минуту выйти». Вышел, быстро спустился по лестнице, нашел импресарио и заявил ему: «Послушайте, поищите себе, пожалуйста, другого дирижера, потому что я „Лючию“ с этим типом дирижировать не буду. Он знает две „Лючии“, я же только одну, ту, что написал Доницетти». И ушел. Вместо меня дирижировал хормейстер Эраклио Джербелла, — продолжал Тосканини, — а я так и не узнал, какая же из двух «Лючий» была тогда исполнена.

Я спросил маэстро, что же все-таки имел в виду Станьо, когда говорил о «Лючии» на современный манер и на старинный лад. Он пояснил:

— «Лючия» на старинный лад обычно исполнялась с виртуозными вставками, сверхвысокими нотами и вариациями по желанию певцов. Словом, в ней многое было изменено по сравнению с оригинальной партитурой. Впоследствии все эти варианты были исключены. Станьо хотел знать именно это, но я, — заключил Тосканини, — сразу понял его: мне нужна была «Лючия», написанная Доницетти, без чьих бы то ни было произвольных добавок. Я не хотел никаких недоразумений и сразу же освободился от этой неудобной суперзвезды!

Среди самых ценных советов, подсказанных Тосканини, записанных в моем дневнике (22 марта 1949 года), — указание о том, как певец должен правильно выбирать место на сцене, чтобы его было лучше слышно. Вот точные слова маэстро:

— Запомни, дорогой мой, когда находишься на сцене, пой всегда в той части, где расположены струнные. Твой голос гораздо легче преодолеет барьер струнных, чем медных — в другом конце оркестра. И всегда обращайся к публике. Очень часто певца не слышно из-за дурной привычки направлять звук в кулисы.

Говоря о «Кредо» в «Отелло», он сказал:

— «Кредо» всегда старайся закончить в правой от себя части сцены, так публика будет лучше слышать тебя, и не обращай внимания на режиссеров, которые в этих вещах, к сожалению, не разбираются. Только так твой голос будет услышан в этом финале, где Верди для эффекта заканчивает фортиссимо всего оркестра. И *фа-диез,* — продолжал Тосканини, — в финале первой арии баритона в «Андре Шенье» будет слышно лучше, если поступишь, как я говорю. Иначе при всем этом грохоте труб, тромбонов и так далее нужно целых десять баритонов, чтобы хоть что-нибудь было слышно. Многие певцы допускают ошибку, когда на сцене поворачиваются к партнеру. В этом совсем нет никакой необходимости, потому что к партнеру достаточно обратить жест, а петь при этом обязательно нужно публике.

Маэстро не терпел певцов, которые слишком много жестикулируют. Он рассказал забавную историю про одного тенора в Парме, который, исполняя арию в «Кармен», обычно двигал руками то вправо, то влево, так что кто-то из публики даже крикнул: «Эй, тенор, ты что, измеряешь холст на заднике?» По этому же поводу и связи с привычкой много двигаться на сцене '— маэстро вспомнил о великом Карузо, который то ли из-за своего темперамента, то ли потому, что ему никто никогда не осмеливался ничего подсказать, в последнем акте «Кармен» волновался, слишком много бегал по сцене и не мог убедить публику, что ему, конечно, удалось бы сделать, будь он менее суетлив.

— Дирижируя «Кармен», — продолжал Тосканини, — я заметил это и посоветовал ему: «Энрико, если хочешь добиться большого эффекта в финальном дуэте, то как только выйдешь на сцену, остановись и не двигайся. Прими позу убитого горем человека, опусти руки, смотри отсутствующим взглядом обреченного и стой так, пока не дойдешь до фразы „Minacciarti non vo, t'imploro…“». На следующем спектакле Карузо последовал моему совету, и сцена приобрела такую драматическую силу, что

просто страшно делалось. Публика леденела от этой трагической неподвижности…

Я заметил маэстро, что певец иногда слишком много двигается оттого, что нервничает. Он ответил:

— Нервные люди должны сидеть дома… — И засмеялся.

ВСЕГДА ОЧЕНЬ СТРАШНО

«Аида» передавалась по телевидению 26 марта и 2 апреля 1949 года, и все могли не только слушать маэстро, но и видеть его на экранах телевизоров. В связи с этим хочется привести высказывание критика Томаса Шерманна из статьи, которая была опубликована в «Сант Луис Диспетч» 1 мая 1949 года: «Увидеть Тосканини на экранах телевизоров — это было самое приятное, что только можно предложить любителям музыки. Они смогли видеть великого итальянского маэстро во время дирижирования, что раньше было привилегией лишь тех, кто присутствовал на его концертах в Эн-Би-Си. Каждый жест маэстро с математической точностью показывает, чего именно он добивается от исполнителя, а левая рука в нужный момент отбивает такт, фразу или аккорд, словно удар ножа».

«Аиду» в тот памятный вечер исполняли:

Аида — Эрва Нелли
Амнерис — Ева Густавсон
Радамес — Ричард Таккер
Амонасро — Джузеппе Вальденго
Фараон — Деннис Харбоу
Рамфис — Норман Скотт
Посланец — Вирджинио Ассандри
Жрица — Тереза Ститч Ренделл
Хормейстер — Роберт Шоу
Концертмейстер — Дик Марцолло

Эн-Би-Си, произведя после передачи подсчеты, утверждала, что эту телепередачу смотрело по меньшей мере десять миллионов человек, кроме тех, кто слушал ее по радио. В ту пору в США было три миллиона двести тысяч телевизионных приемников.

Перед началом этой передачи маэстро подозвал меня и, пристально глядя в глаза, спросил:

— Тебе немного страшно, дорогой? Я ответил:

— Страха нет, но побаиваюсь, это верно. Понизив голос, он произнес:

— Разве ты не знаешь, что страх и боязнь — сестры? Старик, что стоит перед тобой, страшится уже более шестидесяти лет… Но старательно скрывает свой страх и никому не показывает! Что бы произошло, если б оркестр почувствовал, что я боюсь? Знаешь,

что я делаю, чтобы защититься от страха? Я делаюсь злым… И поверь, это стоит усилий… Никто из всей этой огромной массы людей, которые приходят послушать меня, не догадывается, что, спустя столько лет, можно еще бояться публики… Но видно, чем более известным становится твое имя, тем больше становится и страх.

Прежде чем выйти к публике, маэстро всегда посылал вперед нас, дружески похлопав по плечу. Потом останавливался на какое-то мгновение, сосредоточивался и выходил, решительный и уверенный.

Во время этой телепередачи маэстро, стоявший перед нами на подиуме, немного нервничал, потому что от сильного света, который и нам немало докучал, у него болели глаза. Помню, он жаловался на это неудобство, которого, к сожалению, нельзя было избежать.

Руководители американского телевидения очень настаивали на том, чтобы мы наложили на лицо тон; мы как раз гримировались, когда Тосканини увидел нас за этим занятием:

— Как?! Вы кладете на лицо эту гадость? Да они с ума сошли, если думают, что я стану это делать!

Он согласился выйти на сцену только тогда, когда угроза грима миновала.

Исполнение было великолепным. Концерт прошел с огромным успехом. На следующий день американские газеты соревновались в восхвалении маэстро, который доставил публике такое огромное, незабываемое впечатление. Пресса подчеркивала, что это событие совпало с днем рождения маэстро (ему исполнилось 82 года), вспоминала, как 25 июня 1886 года юный Тосканини впервые выступил в качестве дирижера с этой оперой в Рио-де-Жанейро, покорив строгую публику, и как с этого момента началось его удивительное восхождение[12].

Оулин Даунс писал в «Нью-Йорк Тайме»: «Это исполнение оперы на телевидении, без декораций, в концертной форме, тем не менее вызвало у слушателей такое же сильное волнение, как если бы это был настоящий театральный спектакль. Мощь и пламенность этого исполнения были, по-моему, совершенно необыкновенны…»

Луи Бьянколли — в «Уорлд Телеграм»: «Исполнение отмечено изумительным, неудержимым ритмом, свидетельствующим о непреходящей молодости человека, которому только что исполнилось восемьдесят два года. Все разговоры о закате маэстро Тосканини решительно пресечены. Лозунг, которым вдохновлялся синьор Тосканини, несомненно должен был звучать так: „Оставайся молодым с помощью музыки!“»

Ирвинг Колодин — в «Нью-Йорк Сан»: «…Молодой человек, который отложил виолончель, чтобы продирижировать „Аидой“ в 1886 году, снова дирижировал этой оперой в Эн-Би-Си, и это исполнение теперь передавалось по всему миру. Нисколько не ощущая бремени лет, имея за плечами блистательную карьеру, Артуро Тосканини показал этим исполнением удивительный пример для тех, кто впоследствии станет исполнять эту оперу».

Об этой передаче сделан великолепный фильм.

Глава 6
ФАЛЬСТАФ — ТОЛСТЯК И КУТИЛА

В июле 1949 года я был в Лондоне, где записывался на грампластинки, и, как всегда, обменивался письмами с маэстро и Вальтером Тосканини. Как раз в это время в письме от 25 июля 1949 года Вальтер напомнил мне, что я обещал маэстро выучить партию Фальстафа. Перед отъездом в США я на некоторое время задержался в Генуе и вдруг узнал, что маэстро тоже находится здесь и тоже собирается в США. Я немедленно отправился вместе с Нанеттой к нему в отель «Колумб». Увидев меня, он сразу же спросил:

— Ты смотрел партитуру «Фальстафа»? Надеюсь, что да.

Увы! Я не выучил партию Фальстафа еще и потому, что думал — мне больше подойдет партия Форда, которую я уже с успехом пел в «Метрополитен».

Я спас себя ложью:

— Маэстро, я прошел I акт. Он ответил:

— Хорошо. Как только приедем в Нью-Йорк, приходи ко мне, и сразу же начнем готовить партию.

Маэстро уехал на «Атлантике», а мы на «Вулкании». В Нью-Йорке Вальтер сразу же позвонил мне и сообщил, что маэстро хочет видеть меня как можно быстрее и хочет знать, когда именно я приеду к нему. У меня даже не было еще партитуры «Фальстафа», и я не хотел идти к маэстро совсем неподготовленным. Поэтому я ответил, что у меня намечается поездка. Через две недели, вернувшись в Нью-Йорк, я тотчас же позвоню.

УРОК У ДАНИЗЕ

Так я выиграл немного времени, чтобы посмотреть хотя бы I акт. Я сразу же договорился с баритоном Джузеппе Данизе, попросив его выручить меня и помочь войти в партию. Данизе был очень добр и великодушен. Он все понял и сказал:

— Давай, мой мальчик, начнем сразу же!

На другой день он начал с того, что разъяснил мне характер шекспировского персонажа. Должен сказать, что поначалу партия этого толстяка мне совсем не нравилась, и я не раз был готов отказаться от нее. Но по мере занятий, день ото дня, партия зрела и стала приносить какое-то удовлетворение. Данизе учил со мной фразу за фразой и говорил:

— Вот увидишь, Тосканини хочет, чтобы это исполнялось именно так.

Мы занимались по три, иногда по четыре часа в день, проходя реплику за репликой, пассаж за пассажем. Данизе был из тех людей, которые никогда ни перед чем не отступают. Обладая сильным характером, огромной эрудицией, отлично владея голосом, он умел решать все задачи.

Однажды, чтобы прибавить мне уверенности, что Фальстаф получается, он пригласил пианиста Паскуале Решиньо, прекрасного аккомпаниатора, и мы записали на пленку — я храню ее до сих пор — весь I акт оперы.

Когда прослушали запись, у меня не осталось никакого сомнения, и я сказал Данизе:

— Теперь я понимаю, что Тосканини прав. Фальстаф — моя партия, и я буду петь ее.

Тут я должен выразить бесконечную признательность многоуважаемому баритону Джузеппе Данизе. Он проявил ко мне столько симпатии и дружеских чувств с первого же дня, когда я имел счастье познакомиться с ним. Впоследствии он тоже всегда был по-отечески внимателен ко мне — заботился о моем голосе, дикции, выразительности, и я помню, что слушал указания этого милого и дорогого *дяди Пеппино,* как я его называл, буквально открыв рот.

Джузеппе Данизе разрешал мои проблемы. Когда же позднее я возвращался с занятий у Тосканини, огорченный какой-нибудь неудачной фразой, Данизе утешал меня, присылал веселые стихи, чтобы развеять дурное настроение. Я в свою очередь отвечал ему тоже стихами…

Едва прошли две недели, которые я выкроил себе для подготовки Фальстафа, как сразу же раздался телефонный звонок

от Тосканини: маэстро ждет меня, чтобы послушать, что я выучил.

И вот я снова остался наедине с маэстро в знакомом кабинете на вилле в Ривердейле, где готовил партии Яго в «Отелло» и Амонасро в «Аиде».

Маэстро сел за рояль и заиграл вступление I акта «Фальстафа».

Я с подъемом спел весь I акт. После фальцета «Io son di sir John Falstaff» Тосканини внезапно встал из-за рояля. Я с тревогой подумал: «Что случилось? Чем он недоволен?» Но маэстро быстро подошел к двери и радостно позвал синьору Карлу:

— Карла, иди, иди сюда, наш Вальденго взялся за ум! Ты слышала, как он спел сейчас этот фальцет? Никто еще не пел мне его так хорошо, так ясно, чисто и прозрачно, как он! — И обращаясь ко мне, добавил: — Молодец! Взялся за ум! Вот теперь сразу видно, что занимаешься как следует. Молодец, молодец, молодец, я очень доволен!

Он некоторое время с восторгом смотрел на меня, ничего не говоря, но потом, как бы испугавшись, что его слова вскружат мне голову, добавил:

— Имей в виду, однако: то, что ты поешь, это еще не Фальстаф! Но ты сможешь хорошо спеть его. Только надо заниматься, а не брать все с наскоку, как ты привык, к сожалению, делать…

Я слушал его и про себя думал: не знает маэстро, что я ночи не сплю из-за этого толстяка Фальстафа и уже голову сломал над этой партией от усердия.

Привлеченная возгласами Тосканини, в кабинет вошла и славная синьорина Маргерита Де Векки, секретарь маэстро, которая тепло относилась ко мне и первая же надирала мне уши, когда я смел отвечать маэстро…

Мы вернулись к роялю и, чтобы убедиться, что я не по чистой случайности спел так хорошо, маэстро предложил:

— Это получилось так прекрасно, что давай спой еще раз все сначала!

РОТ НАБИТ ФАСОЛЬЮ

Заниматься с этими двумя колоссами — Тосканини с одной стороны и Данизе с другой — было для меня огромным и совершенно неожиданным счастьем! Не надо, однако, думать, что все было тихо и мирно, одно удовольствие, потому что у каждого из них был такой характер, что… Я работал со всем усердием, я контролировал себя в каждой мелочи, и все же не все шло гладко, и нередко я уходил от Данизе, получив хорошую головомойку, к Тосканини, который тоже готов был распять меня на кресте!

И тем не менее это было большое счастье — иметь возможность научиться многому у этих двух великих людей, поэтому я терпеливо сносил и их оскорбления, и упреки, и все прочее.

Однажды после занятий с Тосканини я пришел к Данизе и рассказал ему, как сердито отчитал тот меня за какой-то пустяк, и услышал в ответ:

— Маэстро очень правильно сделал, потому что с таким пьемонтским упрямцем, как ты, только так и нужно!

Так мне досталось и от него. Немало напуганный, я постарался поскорее удалиться.

В это время я пел также и в «Метрополитен», где мне тоже приходилось немало бороться, чтобы преодолеть разные трудности и препятствия. Скажу честно: и мне и моим коллегам по неприятностям пришлось пережить там немало горьких минут!

Жизнь певца, которая всем кажется такой красивой и привлекательной и нередко заставляет людей говорить: «Смотрите-ка, он поет, получает от этого удовольствие и еще кучу денег!», на самом деле имеет столь мало приятных сторон, что люди, не имеющие отношения к театру, даже представить себе этого не могут… Да, всегда хорошо там, где нас нет!..

Вот, к примеру, пел в это время в «Метрополитен» один мой коллега, тоже баритон, очень важная и влиятельная фигура, которому очень не понравилось то, что Тосканини выбрал такого молодого баритона, как я, для «Отелло» и «Аиды». И теперь, узнав, что Тосканини собирается готовить «Фальстафа» и полагая, наверное, что только он вправе петь эту партию, он приложил немало усилий для того, чтобы заставить Тосканини прослушать его.

И вот что в связи с этим сказал мне маэстро:

— Послушай, дорогой мой, хочу посмешить тебя немного. Мне пришлось послушать твоего коллегу из «Метрополитен» в «Фальстафе», потому что уж никак невозможно было отказать. Он

пришел сюда, и я вынужден был это сделать. Не буду тебе говорить об итальянском произношении этого синьора, не буду говорить о голосе, хотя он у него и очень сильный, только какую бы он ноту ни брал, все равно полное ощущение, что у него рот набит фасолью. Знаешь, когда он закончил петь, я поблагодарил его и попрощался.

Потом он добавил:

— Партия Фальстафа — не обычная партия. Ее нельзя петь просто, как любую другую, был бы только более или менее хороший голос. Фальстафа должен петь певец, у которого не только подходящий голос, но и великолепная дикция, и — что не менее важно — он должен быть очень музыкальным. Фальстаф — слишком классическая партия, чтобы ее смог спеть всякий дилетант!..

Естественно, гневу того баритона не было предела, когда он узнал, что Тосканини выбрал для «Фальстафа» именно меня… Таким образом у меня появился злейший враг, которого мне следовало весьма остерегаться.

«ЕСЛИ БЫ Я САМ МОГ СПЕТЬ ЭТУ ПАРТИЮ»

I акт «Фальстафа» я повторял каждый день, потому что Тосканини хотел, чтобы я как можно глубже вошел в роль, буквально перевоплотился бы в этого толстого обжору и он стал бы моей второй натурой.

Маэстро придавал огромное значение монологу I акта из-за многообразия оттенков, которые надо было придавать словам.

Данизе научил меня придавать больше выразительности слову ladri (воры), произнося его иначе — laderi, считая, что добавление гласной «е» делает слово более выпуклым, хотя сама эта гласная почти незаметна. Две стоящие рядом согласные dr лишают слово звучности, певучести. Тосканини со своим тончайшим слухом сразу же уловил это мое новшество и похвалил.

Что касается образа Фальстафа, то маэстро разъяснил мне его буквально в мельчайших деталях и требовал, чтобы мое исполнение было как можно более реалистичным и в то же время не было образцом ни драматического, ни комического. Он говорил:

— Фальстаф не комический персонаж, как многие думают и как его представляют многие исполнители. Это обстоятельства, в которые он попадает, делают его смешным. Он же сам убежден, что нравится женщинам, иначе не попался бы вторично на розыгрыш в лесу с феями. Ясно? Его пение, — продолжал маэстро, — должно быть расслабленным и отнюдь не истеричным, даже при вспышках гнева. Толстые люди обычно флегматики. Они добродушны и неохотно делают лишние движения. Даже когда Фальстаф приказывает слугам оставить его наедине с Квикли, он произносит это не повышая голоса, не удостаивая их даже взглядом. Слуги — сегодня они есть, а завтра — нет, надо, чтобы чувствовалось расстояние. Помни еще, что, исполняя партию Фальстафа, ты должен чуть-чуть отставать от оркестра: этот миг запоздания в пении подчеркнет неповоротливость героя… А вот дыхание должно быть всегда ровным и естественным, потому что без правильного дыхания — прощай бельканто! Верди считал, — добавил Тосканини, — что в партии Фальстафа, после того как певец отлично освоит все темпы, может быть позволена некоторая свобода исполнения, чтобы возникла полная непринужденность… но не смешливость, конечно, не тот банальный смех, который неразумно вставляют некоторые твои коллеги. Комическое — в самой музыке, и нет нужды добавлять еще что-то.

Маэстро признался мне, что отдал бы все что угодно, лишь бы иметь хороший голос и спеть так, как слышит он своим внутренним слухом, в глубине души…

— Что может быть лучше, дорогой мой, чем иметь хороший голос и петь?!

Он сказал, что из всех голосов предпочитает баритон, потому что это настоящий мужской голос, теплый и волнующий.

— У самого Верди, — добавил он, — был прекрасный баритон, и он очень любил петь арию «Ты забыл край милый свой, бросил ты Прованс родной» из «Травиаты», которая напоминала ему определенный период его собственной жизни.

Данизе со своей стороны тоже давал мне немало полезных советов, и когда я возвращался после занятий с маэстро, приходил ко мне в номер, расспрашивал, как прошло занятие, и нередко говорил: «Быть рядом с Тосканини и учиться у него — это необычайное счастье, которое тебе послал господь бог. Сходи в церковь и поставь там самую толстую свечу, какую только найдешь!»

БОЙТО СНЯЛ ВСЕ «НО»

Однажды Тосканини пришел на репетицию с партитурой «Фальстафа» в первом издании и проиграл ансамбль, который не получился у Верди. Он рассказал, что у Верди не было вдохновения, когда он писал этот первый вариант ансамбля. Он ему не нравился, композитор хотел заменить его, но дни шли, а у него ничего не получалось. И вдруг, когда меньше всего этого ожидали, он принес на репетицию в «Ла Скала» партии нового ансамбля, который написал сразу, под влиянием неожиданного счастливого вдохновения.

Тосканини говорил, что Верди всегда хотел написать оперу-буффа, но воспоминания о «Мнимом Станиславе» удерживали его от этого.

Причина неуспеха «Мнимого Станислава» заключалась, по мнению Тосканини, не в неспособности великого композитора, а в том, что в ту пору, когда он писал музыку этой веселой оперы, — он потерял жену и двоих детей и сам из-за этих несчастий тяжело заболел!

— Это Бойто, — утверждал маэстро, — снова привлек его внимание к веселой музыке, предложив ему лирическую комедию, в которой фигура Фальстафа, представавшая в старом сюжете «Виндзорских проказниц» неопределенной, вялой и блеклой, стала вдруг в бойтов-ском произведении живой, выпуклой, художественно совершенной и превзошла то, что создал сам Шекспир в «Генрихе IV». Как ты заметил, должно быть, изучая партитуру, этот любопытный персонаж главенствует в опере, хотя и остается постоянно связанным со всеми остальными персонажами. Но рядом с его низкой и вульгарной натурой есть чистая любовь Нанетты и Фентона, такая чистая, светлая и ясная, что определенно впечатляет слушателей и вводит их в атмосферу высокой поэзии.

По поводу этого изящного, столь человечного и обаятельного любовного дуэта Нанетты и Фентона, который все время повторяется и освещает нежной красотой весь сюжет комедии, Бойто писал Верди 7 июля 1888 года: «Этот любовный дуэт Нанетты и Фентона должен возникать в опере часто, во всех сценах, где они появляются они должны ворковать по углам, смело, но не выдавая себя, у них должны быть яркие реплики и короткие, небольшие, хитрые диалоги на протяжении всей оперы. Это очень веселая любовь, и все мешают ей, прерывают их воркование, и им все время приходится начинать сначала. Не надо забывать об этих штрихах, которые мне кажутся удачными».

И в следующем письме от 12 июля: «…эта любовь мне нравится, она помогает сделать более свежей и крепкой всю комедию. Эта любовь должна оживлять ее все время, везде, настолько, что я даже готов отказаться от любовного дуэта. В каждой ансамблевой сцене этот дуэт проявляется по-своему… Я бы хотел рассыпать эту веселую любовь по всей комедии, как посыпают сахаром торт, не фокусируя ее нигде в целом».

— Это прекрасное творение Бойто, — сказал Тосканини, — не могло не увлечь Верди, который поначалу колебался.

И тут маэстро достал из шкатулки, где хранились вердиевские сувениры, факсимиле одного письма Верди, помеченного декабрем 1890 года и адресованного маркизу Джино Мональди, театральному критику газеты «По-поло романо», и дал мне прочесть его. С разрешения маэстро я воспроизвожу здесь это письмо, чтобы ясно было, в каком состоянии находился тогда великий композитор.

Генуя, 3 декабря 1890 г.

Дорогой синьор Мональди,

что я могу сказать Вам? Вот уже сорок лет как я хочу написать комическую оперу и вот уже пятьдесят лет как я знаком с «Виндзорскими проказницами», однако… обычные «но», которые есть повсюду, все время мешали этому моему желанию. Теперь Бойто снял все «но» и написал для меня лирическую комедию, которая не похожа ни на какую другую.

И я с удовольствием пишу на нее музыку: без особых проектов, и даже не знаю, закончу ли… Повторяю — я получаю при этом удовольствие…

Фальстаф — это печальный человек, который совершает разного рода неблаговидные поступки, но делает это забавно. Это тип! И еще разные другие типы! Опера абсолютна комическая! Амен…

Примите мое глубочайшее почтение.

Джузеппе Верди

Верди, приехав в Милан в феврале 1892 года в связи со 100-летием со дня рождения Россини и, продирижировав «Стабат Матер», решительно заявил друзьям и поклонникам, которые интересовались его новой работой:

— Так вот, лгать я не умею — «Фальстаф» закончен!

ТРУДНЫЙ ШЕДЕВР

Первый спектакль состоялся в театре «Ла Скала» 9 февраля 1893 года. Его исполняли:

Фальстаф — Виктор Морель
Форд — Антонио Пини Кореи
Бардольф — Паоло Пелагалли Россетти
Пистола — Витторио Аримонди
Кайюс — Джованни Пароли
*Фентон — Эдоардо Гарбен
Алиса — Эмма Цилли
Нанетта — Аделина Стеле
Квикли — Джузеппина Паста
Мэг — Вирджиния Гверринн
Дирижер — Эдоардо Маскерони

— После премьеры, — вспоминал маэстро, — публика была поначалу удивлена, растеряна: новый стиль оперы открыл всем неведомого до сих пор Верди.

В самом деле, публике, которая еще плотно толпилась вокруг «Севильского цирюльника», этого краеугольного камня комического жанра, предлагалась тоже комическая опера, но весьма непохожая на традиционную, настолько, что просто ошарашивала своей неожиданностью.

Действительно, между этими двумя операми целая пропасть. Понятно поэтому, почему на премьере в «Ла Скала» возникло некоторое чувство неловкости и почему успех, хотя и значительный, даже отдаленно нельзя сравнить с триумфом «Отелло».

Позднее «Фальстаф» имел огромный, заслуженный успех во многих итальянских и зарубежных театрах. Для меня, — заключил Тосканини, — «Фальстаф» — величайший вердиевский шедевр, которому, несомненно, со временем суждено приобрести еще большее значение и признание.

Это нелегкая опера, весьма нелегкая — и для исполнителей, и для дирижеров, и она должна исполняться с предельным старанием, только тогда она заблистает во всей своей удивительной красоте.

Премьера «Фальстафа» превратилась для Мореля в настоящий триумф. Он был несравненным исполнителем главной партии, великолепны были его позы, он был умерен во

фразировке и в движении. Публика наградила его нескончаемыми аплодисментами, и каждый вечер он вынужден был по крайней мере трижды повторять арию «Когда я был пажом». Думаю, понадобятся еще многие годы, прежде чем широкая публика поймет этот шедевр, но когда она узнает его как следует, то поспешит слушать эту оперу так же, как теперь стремится на «Риголетто» и «Травиату». Если «Трубадур» был самым высоким выражением народного гения, то «Фальстаф» — это высшее проявление зрелости Верди.

Тосканини продолжал репетировать со мной «Фальстафа» и каждый день все больше и больше шлифовать партию.

Моя жена купила мне в подарок пластинки с записью оперы «Фальстаф», и я принес их маэстро, думая обрадовать его.

— Посмотрите, какой подарок я получил! Он захотел послушать одну из записей. Что я натворил!

С первых же аккордов маэстро начал возмущаться, а потом закричал:

— Убери сейчас же!.. Какой позор!.. Подумать только, и он пел со мной… Но кто его научил так смеяться?!. Нет, ты слышишь?

Я забрал свои пластинки. В тот день репетиция прошла плохо, и я вернулся домой расстроенный.

На другой день я надеялся, что маэстро забудет о пластинках, но едва я вошел в кабинет, как он заявил:

— Надеюсь, ты больше не слушал эти записи… И скажи своей жене, чтобы она более разумно тратила деньги!..

Как-то я спросил маэстро, что он думает о сотрудничестве Верди — Бойто. Он ответил:

— Встреча Верди и Бойто означала для творчества Верди полный переворот, настоящую революцию. И в результате появились два шедевра — «Отелло» и «Фальстаф». Бойто не только был очень образованным человеком и хорошим либреттистом, но и прекрасным литератором. И нужно было либо соглашаться с ним и принимать его таким, каков он есть, либо приглашать другого либреттиста.

Да простят мне, если я скажу нечто такое, что может показаться кощунством, но я обычно говорю то, что думаю. Если Бойто, с одной стороны, определил новое направление в творчестве Верди, то, с другой — он в какой-то мере и подавил его, изъяв из его музыки нечто такое, что делало его национальным героем, гениальным певцом своей родины. Словом, Верди пришлось в каком-то смысле подчиниться Бойто, и он перестал быть, как прежде, абсолютным непререкаемым властелином своего гениального вдохновения.

ГВИДО КАНТЕЛЛИ

В ту пору приехал из Италии дирижер Гвидо Кантелли, с которым я был дружен еще с тех пор, как пел в Новаре. Я встретился с ним в Эн-Би-Си у маэстро, который очень благоволил к нему. Кантелли часто присутствовал на моих занятиях с маэстро. Однажды, когда Кантелли репетировал с оркестром в студии «8Н», маэстро сказал мне:

— Кантелли рожден дирижером и обладает всем необходимым, чтобы стать великим дирижером… Я не вечен и хочу, чтобы он дирижировал оперой и полюбил Верди. Концертами, в конце концов, каждый может дирижировать, а вот оперой — куда труднее.

Я понял из его слов, что он очень высоко ценил Кантелли и уже тогда видел в нем своего преемника, который сможет интерпретировать и прославлять наши шедевры. К сожалению, трагический случай оборвал жизнь молодого музыканта. И эта потеря была в высшей степени тяжелой и для нас и для искусства [13].

Если во время работы над «Отелло» Тосканини требовал от нас очень многого, то готовя «Фальстафа», он никогда или почти никогда не оставался доволен, и требованиям его, по существу, не было конца.

Он все время находил, к чему придраться: то чересчур акцентировано какое-то слово, то слишком легато, то слишком стаккато… Словом, труд был поистине каторжным. Иногда он говорил мне:

— Я очень доволен тобой. Ты действительно взялся за ум.

Маэстро постоянно побуждал нас заниматься, заниматься, чтобы еще ближе подойти к совершенству! Он повторял мне:

— Никогда не падай духом… Никогда не сдавайся! Однажды, когда я вошел в кабинет маэстро, он сидел за роялем и играл что-то незнакомое. Обратившись ко мне, он сказал:

— Ты молод и, наверное, не знаешь эту музыку. В мое время это пел Таманьо, тоже пьемонтец, как и ты. Это ария из «Гугенотов» Мейербера. Вот были прекрасные времена, самые прекрасные для нашего искусства! Не было ни радио, ни телевидения, ни самолетов, ни снотворного… В этом просто не было нужды! Жизнь была ясная и светлая. А теперь, к сожалению, все стало так плохо! Подумать только, как раз сегодня один дирижер из «Метрополитен» прислал мне свою книгу, в которой учит дирижировать… Ты бы только видел, что это такое! Какие-то графики движения палочки… В высшей степени смехотворная

вещь… И находятся люди, которые принимают это всерьез.

Маэстро утверждал, что изобретение микрофонов, радио и телевидения, к сожалению, способствовало упадку музыкального театра, и объяснил, почему:

— Раньше певцы должны были петь и иметь красивый голос, даже те, кто пел только песни, иначе им приходилось менять ремесло. Теперь же петь может кто угодно, даже без всякого голоса. Раньше музыканты находили работу не только в театре, но и в кафе, в кино, на свадьбах. Теперь с появлением радио и микрофона все изменилось.

Вообще, по его словам, он был не в ладах с современным искусством.

— И в живописи, — говорил он, — как и во всех искусствах, все постепенно становится фальшивым.

ИСКУССТВО ДОЛЖНО ИДТИ ОТ СЕРДЦА

Однажды маэстро захотел сам спеть мне монолог «Когда я был пажом», единственный эпизод из оперы, которым мы еще не занимались. Он сказал:

— Послушай, как я спел бы этот шедевр, если бы был баритоном.

И он запел, аккомпанируя себе, закрыв глаза. Окончив, он воскликнул:

— Прекрасно, не правда ли? Чувствуется, что ария написана сразу, на едином дыхании. А теперь спой ты, как ты это чувствуешь.

Я спел, и маэстро сказал:

— У меня получилось красиво, но и у тебя тоже хорошо. И знаешь, почему? Потому что, исполняя, ты не подражал мне. Пой всегда так. Искусство, запомни это, — продолжал он, — всегда должно идти от сердца, всегда должно быть непосредственным. А если же думать, ломать голову, как добиться цели, простота и непосредственность тут же исчезнут.

Несколько занятий подряд маэстро заставлял меня повторять этот монолог — фразу за фразой, а потом попросил спеть полностью. Помню, мне никак не удавалось исполнить, как он хотел, «Può l'onore riempirvi la pancia?». Он без конца заставлял меня повторять эту фразу. Он хотел, чтобы слово riempirvi было тяжелым и отдавало бы, как он выразился, жирной приправой и гарниром — должно казаться, что горло переполнено пищей.

Маэстро настаивал на том, чтобы каждая самая маленькая фраза в конце концов приобретала естественное, непринужденное звучание так, чтобы у слушателя было ощущение, будто она рождается у певца вот в эту самую минуту, совсем как в жизни.

— Нужна предельная естественность во всем, — требовал он. — Даже оркестрант, если он естественен, всегда выше других. Заниматься необходимо, это очень важно, но потом нужно отойти от выученного и позволить сердцу и чувствам выражать себя непосредственно.

Тосканини использовал все краски музыкальной палитры. Во фразе, где Фальстаф говорит: «Ber del vin dolce e sbottonarsi al sole», он хотел, чтобы чувствовался вкус вина. Он говорил:

— Ты пьемонтец, а у вас в Пьемонте прекрасное вино. Так вот, когда поешь эту фразу, вспомни о самом лучшем вине, ощути во рту его вкус, словно только что глотнул из стакана. И в этом слове dolce (сладкое) мы должны почувствовать сладость вина.

— Хорошо, маэстро, — согласился я, — послушайте! — и

спел фразу. Но он возразил:

— Дорогой мой, я хочу, чтобы вино было слаще. — И он снова заставил меня повторять эту фразу до тех пор, пока она его не удовлетворила.

— Ну вот, наконец-то. Теперь это настоящее пьемонтское вино. Молодец!

Во фразе, где говорилось о солнце, увы, это солнце никогда не было для маэстро достаточно ярким! Он говорил:

— Я хочу, чтобы солнце сияло, как в самые яркие дни весны, прекрасное солнце в голубом небе… Давай же, заставь поработать свое воображение и яви мне прекрасное солнце, какое мне нужно…

Ах, сколько раз он заставлял меня повторять это «sbottonarsi al sole»! Мое солнце все время было для него затуманенным, но в конце концов я сумел спеть так, как он требовал…

— Вот теперь оно сияет, — сказал он в восторге, — молодец, всегда пой так!

ХОТЕЛ, ЧТОБЫ ПЕЛ ДИ СТЕФАНО

Для партии Фентона, этого очень славного героя, который словно освещает всю оперу нежной красотой, ему хотелось иметь красивый голос, свежий, молодой, непосредственный. Он слышал по радио трансляцию оперы «Фауст», в которой главную партию пел тенор Джузеппе Ди Стефано. Он пришел в восторг и сказал мне:

— Это *до* в романсе просто великолепно, как по эмиссии звука, так и по затуханию, и я должен признать, что это один из самых прекрасных теноров, какого я когда-либо слышал… Ты увидишь его в «Метрополитен», так скажи ему, что я хочу поговорить с ним.

Я выполнил поручение, но Ди Стефано был в ту пору очень занят и не смог спеть Фентона. Маэстро, однако, часто вспоминал о нем и, когда дирижировал «Реквиемом» Верди, поручил ему великолепную партию тенора.

В это время находился в Нью-Йорке один молодой тенор из Мантуи Антонио Мадази. Маэстро захотел послушать его, и на этот раз тоже возникли трудности, потому что Мадази, оказавшись лицом к лицу с Тосканини, тоже далеко не сразу успокоился и смог произнести какие-то слова, так велико было его волнение.

ВОЛЫНКА ГОРНОГО ПАСТУХА

Однажды я допустил какую-то ошибку, и маэстро воскликнул: — И ты еще играл на гобое! Представляю, какой же ты был отвратительный гобоист. — Но тут же поправился и сказал: — Представляю, каким ты был тогда мальчишкой…

На другой день я пришел к маэстро немного раньше, захватив свой гобой. Я вошел в кабинет, поздоровался с ним, взял инструмент и, к его величайшему изумлению, принялся играть «Ларго» из «Кончерто гроссо» № 10 Генделя.

Читатель может себе представить лицо Тосканини. Он в растерянности продолжал смотреть на меня. Наверное, решил: сошел с ума, не иначе! Однако когда я закончил играть, он подошел ко мне и сказал:

— А знаешь, у тебя неплохая постановка звука! У кого ты учился?

Я ответил:

— У Примо Нори. И он сразу же:

— О! Нори играл у меня в оркестре в Турине. Превосходно играл на гобое и английском рожке. Теперь понимаю, вчера я тебя обругал, назвал никудышным гобоистом, и сегодня ты решил доказать мне, что это не так. Молодец. А ты, оказывается, хитер, ничего не скажешь! Теперь, к сожалению, у твоих коллег по гобою уже нет такой постановки звука, какая была прежде… Теперь нужны три гобоя, чтобы получился такой звук, какой был у твоего учителя Нори. Сегодня, знаешь, на что они походят? На волынку горного пастуха!

Однажды я спросил маэстро, что он думает об опере Моцарта «Дон-Жуан». Он ответил:

— Это опера, которую тебе надо бы изучить, дорогой мой. К сожалению, теперь здесь, в Америке, партию Дон-Жуана поручают басу[14]. Это грубейшая ошибка! Дон-Жуан — это баритон с мужественным и красивым голосом. Представь-ка себе эту оперу с четырьмя басами! Дон-Жуан, Лепорелло, Мазетто и Командор! Какой ужас! Какой ужас!.. И в «Свадьбе Фигаро», — продолжал Тосканини, — на мой взгляд, партия Фигаро должна исполняться баритоном, потому что этот голос более гибкий, чем бас, и благодаря этой гибкости партия может стать еще великолепнее. А вот партия графа Альмавивы хорошо подошла бы басу, это придало бы персонажу больше суровости.

Глава 7
ОН НИКОГДА НЕ БЫЛ ДОВОЛЕН

Работа над «Фальстафом» продолжалась почти без единого выходного дня. Для меня же, главного персонажа, это было бесконечно тяжелое испытание, потому что маэстро требовал все новых и новых красок. Если вспомнить, что я еще пел в «Метрополитен», можно понять меня — у меня не было ни минуты отдыха…

Маэстро очень нравился голос меццо-сопрано Хло Эльмо, которая пела Квикли. Он говорил:

— У Эльмо прекраснейший голос, но я бы хотел посоветовать ей не петь слишком часто «Трубадура». Азучена — это драматическая партия, и если стараться придать героине больше драматичности, то это может оказаться довольно рискованно для голоса и вредно, тем более, что голос у Эльмо сильный и темперамент пылкий.

В дуэте с Эльмо во II акте маэстро требовал таких красок, которые были поистине изумительны. Помню, он заставил меня бесконечно повторять фразу «Lo so continua» и другую «Stregoneria non c'é, ma un certo qual mio fascino personal». Он хотел, чтобы я даже немного двигался по сцене, лишь бы только глубже вошел в образ и ярче раскрыл эти фразы.

А сколько требовал он оттенков в дуэте с Фордом! Форда пел хороший итало-американский баритон Франк Гуаррера, очень умный, одаренный певец с красивым, звучным голосом и очень музыкальный. Мы пели в полном согласии и хорошо чувствовали друг друга, так что маэстро был чрезвычайно доволен. Помню, он заставлял Гуарреру бесконечно повторять вокализ «Cantando un madrigale», весьма нелегкий для баритона! И все же многое еще не удовлетворяло его.

ВЕРДИ БЫЛ НЕДОВОЛЕН

Я пел партию Форда в «Метрополитен», и маэстро, который однажды слушал трансляцию этой оперы, сказал мне как-то: — Ты, дорогой мой, покажи Гуаррере, как ты пол этот вокализ. У тебя это получалось очень хорошо. Я же помню!

Признаюсь, что я тоже столкнулся с теми же трудностями, что и Гуаррера, и только Данизе помог мне справиться с ними, объяснив, как нужно петь этот вокализ.

Данизе сказал:

— Подражай тенору, Вальденго, и увидишь, что споешь его очень легко. А если будешь понижать голос, никогда не сможешь спеть его хорошо.

И действительно, последовав совету Данизе, я пел вокализ совершенно спокойно и на последних нотах умел гасить звук.

Я научил этому Гуарреру, и он превосходно исполнил этот пассаж. Это было просто, как колумбово яйцо, но нужно было знать, как это делается.

В пении очень часто сталкиваешься с трудностями, которые кажутся непреодолимыми, а потом оказываются самыми простыми вещами. Беда, однако, если сорвешься! Лучше не продолжать и даже отложить работу над оперой на какое-то время.

Тосканини рассказывал в связи с этим, что так случилось однажды с баритоном Морелем. Он никак не мог спеть пассаж из «Отелло» «Che per poco alla certezza vi conduce» перед «Сном» Яго.

В оркестре звучит чистое *ля* рожков, а баритон должен спеть чистое *до*. Морель, рассказывал Тосканини, в этом месте всегда терял силу голоса, и Верди каждый раз морщился. Морель, понятно, нервничал, а нота от этого с каждым разом звучала все хуже. Тогда Верди подозвал его и сказал: «Мсье Морель, сделайте ударение на слоге *ро,* на *соль-диез* и увидите, вам будет легче петь». Морель последовал его совету и спел великолепно.

ОНИ НИЧЕГО НЕ ПОНИМАЮТ В МУЗЫКЕ

Однажды, все там же, в Эн-Би-Си, я занимался с маэстро «Фальстафом», как вдруг вошли руководители Эн-Би-Си. Я вышел из кабинета и стал ждать в коридоре. Прошло целых полчаса, и вот наконец вышел маэстро и позвал меня.

— Как у тебя голос? — тихо спросил он. — Можешь спеть сейчас для них I акт «Фальстафа»?.. Знаешь, эти господа там понятия не имеют, что за шедевр «Фальстаф»! Давай дадим им послушать эту божественную музыку.

Я ответил:

— Маэстро, я готов петь.

— Хорошо, тогда я буду петь другие партии и подавать тебе реплики. Следи за мной. Не нервничай, дорогой мой. — И добавил шепотом, подмигнув: — Знаешь, это ведь наши хозяева!

Я пел с полной отдачей, и, когда закончил акт, Тосканини с улыбкой сказал мне:

— Молодец, очень хорошо. Когда все ушли, он добавил:

— Спасибо, дорогой мой! Знаешь, это же начальство… И поскольку в музыке оно разбирается плохо, — он посмеялся в усы. — Значит, надо, чтобы они хоть что-нибудь поняли, тем более, что «Фальстафа» и так не каждый способен понять! — И добавил: — Говорят Америка. Америка… Но я-то помню, что и в «Ла Скала» мне понадобилось все мое мужество, чтобы поставить «Фальстафа». И я все-таки поставил его там, хотя многие кривили нос. Мало того, я повторял оперу и в последующие годы. Я давно хочу, чтобы и в Америке прозвучал этот шедевр, который, уж позволь мне это сказать, можно сравнить с музыкой Бетховена. Конечно, оперу нужно исполнять совершенно, но это совершенство, дорогой мой, достигается только занятиями… А теперь спой мне II акт.

Как обычно, в дуэте с Фордом маэстро пел его партию пассаж за пассажем, заставляя меня даже немного играть: он не представлял, что можно исполнять подобную партию, не сделав ни единого жеста.

Однажды после репетиции «Фальстафа» маэстро отвез меня на своей машине в отель «Ансония», где я жил. Пока мы ехали, он сказал, что хотел бы включить в программу «Осуждение Фауста» Берлиоза, но…

— Видишь ли, — сказал он, — вся загвоздка в теноре…

Я подсказал ему имя одного тенора, который пел со мной, ученика маэстро Этторе Верна, обладавшего крепким широким голосом и подходящим для исполнения главной партии.

Тосканини сразу спросил:

— Где он поет?

Я ответил, что в «Сити-Центре», и тогда он добавил:

— Приведи его ко мне.

На другой же день я поговорил с тенором Эженом Коунли, который был счастлив пойти на прослушивание к Тосканини.

Мы договорились о времени. Я посоветовал Коунли спеть арию на итальянском языке и лучше всего из оперы Верди. Я знал вкусы маэстро и знал, что он всегда хочет слышать отрывок из Верди, пусть небольшой отрывок, но обязательно из Верди…

Тенору Коунли пришла, однако, несчастливая мысль спеть арию «Salve dimora casta e pura» из «Фауста» Гуно на французском языке. Я сразу подумал, что Тосканини будет ругать меня, и действительно, едва тенор закончил петь, он больше не захотел ничего слушать. С него было достаточно! Хотя Коунли пел неплохо, его французский язык не убедил маэстро. Я постарался поскорее улизнуть, но маэстро сразу же отыскал меня через Вальтера и мне пришлось вернуться к нему в кабинет.

Помню, что Вальтер, говоря мне, что отец ждет меня, сказал:

— Отец хочет поговорить с тобой. Боюсь, что и сегодня тебе достанется на орехи…

ПРОСЛУШИВАТЬ НУЖНО ТОЛЬКО НА ИТАЛЬЯНСКОМ ЯЗЫКЕ

Едва я вошел, Тосканини сразу же обрушился на меня:

— Но ты сказал ему или нет, что нужно петь что-нибудь итальянское, а не эту вещь на красивом, но носовом языке?

Ты же знаешь, что когда поют по-французски, невозможно понять, что за голос у певца…

— Но при чем тут я, — ответил я, — если Коунли пел по-французски? Я советовал ему спеть какой-нибудь речитатив или арию Верди… Наверное, он чувствовал себя увереннее, исполняя арию из «Фауста», и спел именно ее.

— Прослушивания, — ответил маэстро, — к твоему сведению, а ты уже давно должен был бы знать это, делаются на итальянском языке, и поют при этом отрывки различной трудности. Запомни это раз и навсегда, когда будешь прослушивать кого-нибудь, и не доверяй ни французскому, ни какому другому языку. Судить о певце можно только в том случае, если он поет по-итальянски. И еще, — добавил он, — если тебе начинают петь какой-нибудь отрывок из Моцарта, — а его музыка прекрасна, ничего не скажешь, — сразу будь начеку: что-то, значит, здесь неладно.

В прошлом году в «Ла Скала», когда узнали, что я хочу подготовить «Фальстафа» в Нью-Йорке, хотели рекомендовать мне одного твоего коллегу. Он пришел ко мне и сказал, что хочет спеть арию из «Свадьбы Фигаро» Моцарта. Я сразу смекнул, в чем дело… Когда он закончил, я попросил его спеть какой-нибудь речитатив Верди. Он спел, и я сразу же отказался от него. — Тосканини долго смеялся.

Что же касается моего приятеля тенора Коунли, маэстро не забыл о нем и однажды сказал мне:

— Знаешь, дорогой мой, а того тенора, твоего друга, я помню и даже возьму его исполнять «Мессу» Бетховена.

Я с волнением поблагодарил маэстро. Я был так рад за Эжена Коунли, потому что он был не только моим добрым другом, но действительно прекрасным тенором, скромным, без чрезмерного самомнения человеком.

Помню, что маэстро очень любил наши прекрасные итальянские песни, особенно если их пели подходящим голосом. Он часто говорил мне об этом, восхищаясь Даниеле Серрой и Карло Бути, двумя знаменитыми певцами, и добавлял, что многие певцы могли бы поучиться у Серра превосходному

произношению, а у Карло Бути — музыкальности и манере исполнения.

— Бути, — говорил маэстро, — действительно великолепный певец. Он поет на дыхании и с изумительной техникой. Песня, если она красива, это подлинное выражение души народа, но ее надо исполнять именно так, как это делают Серра и Бути.

Репетиции «Фальстафа» продолжались, и каждый из нас, исполнителей, старался изо всех сил угодить маэстро.

Читатель, наверное, недоумевает, зачем нужно было столько репетиций. И все же они были необходимы, чтобы подойти к наиболее совершенному исполнению. Приведу пример со знаменитой фугой из последнего акта. Я выучил ее наизусть настолько хорошо, что мог один, без участия других голосов, спеть всю сначала до конца. Маэстро захотел однажды убедиться в этом и велел мне исполнить фугу, повернувшись спиной к роялю. Он говорил:

— Никогда нельзя целиком полагаться на певцов, им достаточно взглянуть на клавиатуру, чтобы сразу же вспомнить, где вступать.

Он был прав. Стоило мне посмотреть на руки маэстро на рояле, и я уже знал, когда начинать. В тот день я спел фугу без единой ошибки. Я не мог ошибиться, потому что выучил наизусть все паузы. Когда я закончил, маэстро спросил:

— Признайся, считаешь паузы?

Я ответил утвердительно, и он добавил:

— Это самый надежный способ, всегда поступай так и никогда не ошибешься в фуге. И в терцете из «Манон», если не будешь считать паузы, сразу же запутаешься. В этом терцете баритон, дорогой мой, основа всего. Если он ошибется, ничем уже дело не поправишь.

МНИМЫЙ ТЕХНИК

Однажды в Ривердейле мы прошли всю оперу, и маэстро Тосканини был доволен моими успехами. Он сказал:

— Прежде чем уходить, отдохни немного. — Он усадил меня на диван в большом холле, велел принести чай.

Помню, он сказал:

— Это напиток, который я никогда не могу понять… Он — как музыка… — Тосканини хотел назвать имя композитора, но не закончил фразу и засмеялся в усы.

В это время в холл вошли два молодых человека. Маэстро поинтересовался, кто это. Оказалось, техники. Они пришли чинить радио. Тосканини снял очки, взглянул на меня и сказал:

— Ты слышал? Два техника, чтобы починить одно маленькое радио. Д-да! Все возможно здесь, в Америке, все тут делается с размахом! Интересно, чтобы починить граммофон, наверное, пришло бы 20 человек!

Мы продолжали беседовать. Через полчаса снова появились техники и направились к выходу. Тосканини остановил их и обратился по-английски:

— Простите, но почему одно маленькое радио вы пришли чинить вдвоем? Сколько бы вас пришло, если бы испортился граммофон?

Техники не отвечали. Тосканини посмотрел на них и засмеялся. И тогда один из молодых людей сказал на смешанном итало-английском:

— Маэстро, я не умею чинить радио, я дирижер.

— Дирижер? — изумился Тосканини. Молодой человек ответил:

— Да, маэстро. Я дирижер… — и повторил это по-итальянски.

— И где же ты дирижируешь? — спросил со смехом маэстро.

— Симфоническим оркестром в Коннектикуте. Каждую субботу у меня концерт.

— Объясни мне, — продолжал Тосканини, — почему же ты еще ходишь чинить радио?

Молодой человек, изъясняясь на смешанном итало-английском языке, сказал:

— Маэстро, мне так хотелось познакомиться с вами, поговорить… Вот я и воспользовался случаем, что мой друг пошел к вам чинить радио, и пришел вместе с ним в ваш дом.

— Да ты молодец! — воскликнул маэстро. — Значит, мы коллеги. Ну-ка, расскажи, что входит в программы твоих

концертов?

Молодой человек достал программу. В ней значилось: Бетховен — «Седьмая симфония»; Брамс — «Третья симфония»; Верди — «Жанна Д'Арк», увертюра… Тут Тосканини воскликнул:

— Смотрите-ка, какое совпадение! Я тоже в субботу в Эн-Би-Си дирижировал «Третьей симфонией» Брамса. Молодец! Отличная программа, желаю успеха!

Они еще долго беседовали, и Тосканини давал советы молодому дирижеру, который достал из кармана партитуру симфонии Брамса и тщательно записывал все, что говорил маэстро. Когда он уходил, лицо его сияло от счастья и, конечно, он на всю жизнь запомнил этот день.

Вот каким был Тосканини. В любой ситуации он умел проявить доброту.

Репетиции «Фальстафа» шли уже со всей труппой, и маэстро требовал петь в полный голос. Он утверждал, что все репетиции надо проводить с предельным напряжением. Иначе они бесполезны. Если я позволял себе иногда напевать партию, он сразу же останавливал меня:

— Так, так, прекрасно… Только повтори все в полный голос! Певец, репетирующий вполголоса, — утверждал маэстро, — приобретает плохую привычку — и только! Он неправильно окрашивает звук и портит все, что было приобретено раньше. Чем петь пиано, лучше вообще не петь, а отправиться на прогулку…

Маэстро рассказывал, что Карузо на репетициях всегда пел в полный голос и никогда не щадил себя.

— Правда, в ту пору, должен признать это, репетиции, особенно в «Метрополитен», были очень точно распределены, и там не работали сдельно, как сейчас…

ЛЕНЬ ЛЕОНКАВАЛЛО

Когда речь заходила о «Метрополитен», Тосканини мрачнел, и я старался не вспоминать при нем об этом театре, зная, что это его больное место.

Когда же потом он узнал, что новый руководитель театра намерен свести до минимума итальянский репертуар и отдать предпочтение немецким операм, он воскликнул:

— Этот господин еще крепко пожалеет об этом! Ведь, если разобраться, «Метрополитен» вырос на наших, итальянских великих операх с нашими великими певцами. Кое в чем тут есть и моя заслуга. Какие баталии приходилось выдерживать, мой друг!

Тосканини дал мне номер своего домашнего телефона, потому что ему нравилось, когда я звонил ему по вечерам. Он любил поговорить со мной о том, о сем, узнать новости. Нередко разговор затягивался на целый час и даже больше!

Некоторые из бесед я записал на пленку и признаюсь, что, слушая теперь голос этого великого человека, испытываю глубокое волнение. Я звонил ему в полночь, точно зная, что он уже у себя в спальне.

Маэстро спал очень мало и все время занимался. Когда я спрашивал его:

— Что вы делаете, маэстро?

— Что же ты хочешь, чтобы я делал в мои годы?! Занимаюсь. Все время занимаюсь. Перебираю в памяти ошибки, которые допускал в своих прежних исполнениях, и пытаюсь исправить их.

Этот постоянный рефрен Тосканини — «Что я еще могу делать? Занимаюсь!» — был и для меня стимулом к непрерывным занятиям. Я старался, когда пел с маэстро, не ударить в грязь лицом, пытался в пределах возможного оправдать то уважение и доверие, которое он питал ко мне и, самое главное, старался не вынуждать его повторять замечания, которые он уже сделал однажды, отлично зная, что ничто так не сердило его, как это!

В 1952 году я пел в «Метрополитен» вместе с Районом Винаем оперу «Паяцы». От настоящих «Паяцев» не осталось и следа. Руководство театра пожелало ввести в постановку экстравагантные новации. Оперу было не узнать — ни по костюмам, ни по декорациям и мизансценам (поставил ее какой-то иностранный режиссер). Из калабрийского села действие было перенесено в какую-то абстрактную страну, своего рода Фар-Вест, с разбитыми кирпичными стенами, напоминавшими разрушенные здания времен войны.

Все мы, певцы, испытывали отвращение к этой профанации и

чувствовали себя неловко, особенно итальянцы, привыкшие к старой, немножко наивной традиции в этой опере.

«Пролог» я должен был петь в глубине сцены, на каком-то возвышении, напоминавшем ринг без ограждения, которое освещалось сверху висевшим прямо над моей головой мощным прожектором.

После первого спектакля я позвонил маэстро, который уже знал об этой профанации, в «Метрополитен».

— Какой позор… Какая жалость… — донесся из трубки голос Тосканини. — Бедная опера… Бедные певцы… И как только дирижер согласился на такое безобразие?! Но, дорогой мой, что я могу тебе сказать? Они поступают так, чтобы нашуметь, заставить говорить о себе!

Я сказал ему, что опера вся сжата в один акт. Он ответил, что Леонкавалло действительно написал ее одноактной. Но в одном акте опера исполнялась только на премьере, а потом он сам посоветовал композитору разделить оперу на два акта.

— В тот вечер, — рассказывал Тосканини, — я должен был повторить несколько тактов, которыми заканчивается ариозо Канио, чтобы успели сменить декорации, и тогда я попросил Леонкавалло ввести интермеццо. Он был славный человек, но невероятный лентяй. Он и слышать не хотел о дополнительной работе. Чтобы заставить его написать интермеццо и разделить оперу на два акта, мне пришлось заявить ему, что иначе я не буду дирижировать. И я облегчил ему задачу, посоветовав использовать для интермеццо последнюю тему «Пролога». Он так и сделал, и второй спектакль имел настоящий успех.

Слишком длинные акты утомляют публику, особенно итальянскую. Только немцы выдерживают длинноты, в чем свидетельствуют вагнеровские оперы.

При первом знакомстве с партитурой, — продолжал Тосканини, — я понял, что «Паяцы» в одном акте — это слишком длинно. То же самое случилось и на премьере «Баттерфляй» в «Ла Скала», где опера поначалу имела два акта, а не три. На премьере она торжественно провалилась, как я и предсказывал это некоторым друзьям.

Меня очень удивило, что и Пуччини, и Иллика с Джакозой не поняли своей грубой ошибки, когда писали оперу. Два нескончаемо длинных акта — это немыслимо! Я не захотел вмешиваться и давать советы этим несомненно выдающимся театральным деятелям. Но после провала я сразу же посоветовал Пуччини разделить оперу на три акта и убрать некоторые незначительные длинноты в I действии, а также добавить романс тенору в III акте. Пуччини послушался меня, все исправил, и

опера приобрела огромный успех во всем мире.

Традиция, дорогой мой, созревшая и рожденная у композитора, дирижера и исполнителей, не может быть изменена каким-нибудь лентяем, увлекшимся плохо рассчитанными планами пропагандистской спекуляции.

Когда я дирижировал «Паяцами», — продолжал маэстро, — в Милане в оперном сезоне с 18 сентября по 28 ноября 1915 года в пользу рабочих театра, оказавшихся в трудном положении из-за военного времени, пели Карузо, Страччари и Монтесанто, и этот последний попытался было обновить спектакль — ему захотелось вдруг спеть «Пролог» во фраке, как он это делал незадолго до этого в Сан-Франциско.

Леонкавалло прислал мне слезное письмо, умоляя не позволять Монтесанто петь «Пролог» во фраке. Но не надо было и писать мне. Можешь себе представить, дорогой мой, чтобы я позволил певцу такую экстравагантность?!

Вот увидишь, — добавил Тосканини, — эти умники из «Метрополитен» сами очень скоро убедятся, что допустили большую ошибку, и снова вернутся к прежним «Паяцам».

Маэстро оказался прав. После третьего спектакля «Метрополитен» действительно возобновил старую постановку, и я смог петь «Пролог» перед занавесом, как это было принято всегда.

БУДЬ ПОВНИМАТЕЛЬНЕЙ К ТОМУ, ЧТО НАПИСАЛ ДОНИЦЕТТИ!

С Тосканини ни я, ни мои коллеги никогда не чувствовали усталости. Мы пели с увлечением, стараясь, чтобы он всегда был доволен нами. Нотами никто из нас давно не пользовался, кроме маэстро Дика Марцолло, сидевшего за роялем.

Должен сказать несколько самых теплых слов об этом замечательном друге, который всегда великодушно помогал нам, если мы оказывались в каком-либо затруднении.

Я познакомился с Марцолло в доме баса Танкреди Пазеро, который готовил с ним свои оперные партии. Тосканини очень высоко ценил его как концертмейстера.

— Видишь ли, — говорил он, — Марцолло — один из тех музыкантов, которые для дирижера просто клад. Во-первых, потому, что он бесспорно превосходный музыкант, а кроме того, как аккомпаниатор он просто непревзойденный мастер. Если бы мне пришлось снова работать в театре, я бы непременно хотел, чтобы он был рядом.

Я рассказал маэстро, что Марцолло, которого я знаю уже много лет, спас меня в критической ситуации во время войны: он взял меня в свой оркестр на итальянское радио, и мне не пришлось идти в армию.

Тосканини заметил:

— Он всегда был исключительно честным и добрым человеком.

К сожалению, мы злоупотребляли его добротой, потому что, когда Тосканини говорил: «Завтра мне придется посидеть дома. Маэстро Марцолло, соберите их на репетицию сами», ничего из этого не получалось. Добрый Марцолло, хоть и пытался смотреть на нас с грозным видом, ничего не мог поделать. Помню, он сердился, при этом выпрямлялся и становился еще более тощим, более тщедушным. Он походил на засушенный цветок, выпавший из страниц какого-то старого словаря… Он с грозным видом говорил нам: «Завтра непременно все расскажу маэстро». Но на следующий день славный и великодушный маэстро Марцолло ничего не говорил, опасаясь, что Тосканини с гневом обрушится на нас.

Мой друг Данизе по-прежнему помогал мне своими добрыми советами и был счастлив, когда я говорил ему, что Тосканини доволен мной. Он хотел, чтобы я не ударил в грязь лицом перед маэстро, и категорически запрещал мне говорить ему, что

помогает мне.

В это время я пел в «Метрополитен» в «Любовном напитке» с Виду Сайяо, Ферруччо Тальявини и Сальваторе Баккалони. Я знал, что Тосканини и Данизе будут слушать оперу в трансляции по радио, и старался петь как можно лучше, чтобы не выслушивать потом замечаний от моих великих и добрых друзей. Дирижировал маэстро Джузеппе Антоничелли, и я могу заверить, что спектакль был действительно великолепным.

Обычно я заканчивал арию I акта верхним чистым *фа.* Однажды, возвращаясь из «Метрополитен» после трансляции, я встретил в холле отеля «Ансония» баритона Данизе, который, увидев меня, весьма холодно заметил:

— Что за манера заканчивать этот прекрасный романс такой нотой!

Я постарался поскорее удалиться и не продолжал разговор.

В следующий понедельник я отправился к Тосканини, и он тоже сразу же заявил мне:

— Какое безобразие это *фа* в финале романса! Ты же все портишь и превращаешь это в финал «Бала-маскарада». — Потом он добавил: — Я тебе очень советую послушать, как поет эту каденцию в финале романса в I акте «Quanto é bella, quanto é sага» твой друг Тальявини. Он поет ее очень хорошо, а вот эта каденция из «Трубадура» совсем не годится! Ты же в следующий раз будь повнимательней к тому, что написал Доницетти. У него все гораздо благороднее. Вы, певцы, просто не успокоитесь, пока не добавите какую-нибудь отсебятину!

Глава 8
АБСОЛЮТНЫЙ ШЕДЕВР

И вот наступило 23 марта 1950 года. Исполнение «Фальстафа» было назначено на 1 апреля, то есть через десять дней. Тосканини собрал нас и сказал: — Пришла пора поднимать весла, мальчики…

28 марта, направляясь на репетицию, я встретился на восьмом этаже с полным низеньким господином, который представился мне как гитарист, приглашенный Тосканини, чтобы аккомпанировать моему выходу во II акте «Al fin t'ho colto raggiante fior».

Я предложил ему немного порепетировать, прежде чем идти к маэстро. Мы поднялись этажом выше, чтобы нас не было слышно, и прорепетировали три или четыре раза эту короткую и красивую песенку. Все шло прекрасно. Я сказал гитаристу, оказавшемуся неаполитанцем, чтобы он не терялся в присутствии Тосканини, заверив его, что это самый прекрасный человек на свете. Мы вошли в кабинет маэстро, и я объяснил, что пришел с гитаристом.

— Ну, тогда я хочу послушать эту песенку, — сказал Тосканини.

Мы прекрасно исполнили ее, и маэстро обратился к гитаристу:

— Завтра днем приходите в оркестр.

Помню, оказавшись за дверью, этот гитарист воскликнул:

— Боже! Боже! Кто бы мог подумать!.. Какой славный и простой человек! Великий человек!

На следующий день в 17.15 была назначена большая оркестровая репетиция в студии «8Н».

И тут началось самое интересное.

Техники Эн-Би-Си приготовили для гитариста отдельную подставку со специальным микрофоном. Тосканини, чтобы быстрее отпустить гитариста и дать возможность техникам расставить другие микрофоны, решил начать прямо с нашего отрывка. Все было готово.

— Начинайте! — приказал маэстро гитаристу.

Я уже заметил, что гитарист почему-то очень бледен, так, что страшно смотреть, может быть, решил я, мне кажется или это какие-нибудь отблески светильников… Словом, не придал этому никакого значения.

Тосканини, видя, что гитарист не вступает, повторил:

— Ну, смелее, начинайте!

И тут вдруг гитарист встает и говорит:

— Я не могу играть… Не могу… Мне страшно… — спускается с помоста и с перепуганным лицом выбегает из зала, ни с кем не попрощавшись.

Тосканини стоял молча, опустив палочку, потом произнес:

— Только этого мне не хватало… Он боится меня, — и помолчав еще немного, приказал:

— Пройдем партию арфы!

Этот музыкант, как я узнал потом, был одним из лучших гитаристов в Нью-Йорке и вот так испугался маэстро, что не смог играть перед ним…

Впрочем, профессор Ренци, первый гобой оркестра Эн-Би-Си, рассказывал мне, что все, кому приходилось играть с маэстро, испытывали священный трепет перед ним. И сам он, игравший с маэстро уже сотни раз, тоже, когда видел в расписании, что такого-то числа концертом дирижирует Тосканини, сразу же бежал домой и долго занимался. А если вдруг в концерте оказывалось соло гобоя, то Ренци старался, чтобы маэстро непременно прослушал его сначала у себя в кабинете.

— В этом случае, — говорил Ренци, — я был спокоен. А надо заметить, что Ренци считался одним из лучших музыкантов!

Когда Тосканини выходил с новой концертной программой, он был так подготовлен, что мог уловить партию любого отдельного инструмента и сделать, если нужно, поправку.

— Знаешь, — говорил Тосканини, улыбаясь, — оркестр похож на необъезженного коня, которого надо укротить. Если конь чувствует, что на нем сидит добряк, он сразу сбрасывает его. Оркестр тоже с первых же тактов понимает, знает дирижер свое

дело или нет.

Как-то раз во время репетиции один солист оркестра ошибся в пассаже и двое других посмеялись над ним, подмигнув друг другу. Спустя некоторое время Тосканини остановил оркестр и сказал:

— Ну, а теперь пусть мне проиграют этот пассаж те двое, что смеялись, когда их коллега ошибся.

Никогда не забуду трагикомическую сцену, последовавшую за этим. Музыканты не могли взять ни одной ноты, и Тосканини воскликнул:

— Ну вот, а вы смеялись! Так что теперь извольте добавить в ваши визитные карточки к вашему имени еще одно — осел!

Когда репетиция окончилась, я сказал ему:

— Маэстро, как хорошо вы отделали их! Посмотрев на меня, он ответил:

— Иногда я бываю жестоким, я и сам знаю, и мне неприятно, но это единственный способ дать понять, что все могут ошибаться и что никогда нельзя смеяться за спиной у другого…

Маэстро изучал партитуру — инструмент за инструментом — наизусть: партии труб, рожков, тромбонов, деревянных — словом, всех! Когда я спросил его, как ему удается все запомнить, он ответил:

— Знаешь, я каждую партию вижу у себя внутри — в голове! Еще с тех пор, как я играл на виолончели в оркестре. Не ради хвастовства скажу, но многие оперы я знал наизусть уже тогда, и это давало мне возможность следить за происходящим на сцене.

Оркестровые репетиции «Фальстафа» проходили без заминок, потому что мы были превосходно подготовлены за роялем. Тосканини утверждал, что опера делается за роялем, а не с оркестром. Когда певцы начинают оркестровые репетиции, они должны слышать те же темпы, к каким привыкли у рояля. Если же темпы расходятся, то сразу же ощущается какое-то неудобство.

С Тосканини такой опасности для нас не было. Темпы, которые он устанавливал за роялем, были точно такими же и в оркестре. Иногда я проверял их своим карманным метрономом и ни разу не обнаружил ни малейшего расхождения. Мало того, сличая живое исполнение опер Тосканини с записанными на пластинки, любой мог убедиться в точности маэстро.

«ЧТО МНЕ ТОГДА ПРИКАЖЕТЕ ЕСТЬ?»

Я пел в это время в «Метрополитен», театр отправился на гастроли, и в эти дни мы как раз находились в Бостоне в штате Массачусетс. Поэтому мне приходилось ездить из Бостона в Нью-Йорк и обратно. Маэстро был очень недоволен этим, но, понимая, что вина тут не моя, ни слова не сказал по этому поводу.

Я же со своей стороны старался поберечь голос всеми силами, потому что хотел, чтобы к исполнению «Фальстафа» голос у меня был отдохнувший, и на репетиции, которая предшествовала генеральной, решил петь вполголоса и немного отдохнуть. Я ни за что не стал бы петь в полную силу. Однако перед началом репетиции я пошел к маэстро и сказал:

— Маэстро, если позволите, я бы хотел сегодня немного поберечь голос, потому что завтра у меня спектакль в Бостоне, а послезавтра генеральная репетиция «Фальстафа», а на следующий день трансляция…

Тосканини с удивлением посмотрел на меня, явно занервничал, потом сказал:

— Ты всегда только об этом и думаешь, чтобы поберечь что-нибудь…

Я не стал отвечать ему и отправился на свое место на сцене, напротив маэстро. А сам про себя думал: «Сегодня это добром не кончится».

Репетиция началась, но вскоре маэстро прервал ее и потребовал:

— Все сначала!

Я же между тем пел и в то же время словно не пел, то есть пел вполголоса, а когда видел, что маэстро занят оркестром или отвлечен еще чем-то, вообще едва намечал звук.

Спели первый акт, и все было хорошо. Маэстро вроде бы был доволен, но я чувствовал, что гроза приближается. Я слишком хорошо знал маэстро… При малейшей ошибке он набросится на меня!

И действительно, вскоре настал роковой момент. В дуэте с Фордом на фразе «Te lo cornifico netto netto» маэстро внезапно вскипел чудовищным гневом, разразился какими-то непонятными ругательствами и закричал:

— Постыдился бы! Лучше б ты вообще отказался от исполнения, чем все время беречь себя!

Я ответил:

— А что мне тогда прикажете есть? Недостойна была, конечно, эта моя реакция и тем более в такой грубой и, наверное,

обидной форме… Но я хотел только оправдаться, потому что если бы я не пел в «Метрополитен», то лишился бы средств к существованию, и выразить это иными словами мне в тот момент не удалось!

Лучше бы я никогда не произносил эти слова! Маэстро обрушил на меня все самые крепкие ругательства из своего репертуара, закончив так:

— …и еще без конца повторяет это пошлое слово — есть… есть… И предпочитаете портить из-за этого свою певческую репутацию. Стыд! Позор!

Этот диалог происходил на глазах у всей публики, состоявшей в основном из американцев, которые, услышав фразу «А что мне тогда прикажете есть?», решили, будто я сказал маэстро, что хочу идти есть. Таким образом эпизод приобрел забавный оттенок, и все это оказалось записано на пластинку, которая потом продавалась в США на черном рынке по пять долларов за штуку!

У меня есть эта пластинка, и каждый раз, слушая ее, я с прежним волнением переживаю эту сцену, которая закончилась, слава богу, благополучно благодаря одной смешной реплике. Вот как это было.

Маэстро, продолжая возмущаться моим поведением, в какой-то момент обрушился на меня со словами «Прежде всего…» и очевидно хотел сказать дальше «надо думать о том, чтобы не ударить в грязь лицом». Но он не успел закончить фразу, потому что оркестр, услышав слова «Прежде всего…» — а эти слова звучат и в партии Фальстафа, — решил, что маэстро дает вступление, и в свою очередь решительно заиграл, я тоже не растерялся и запел свою партию — «Senza complimenti accetto il sacco…» Маэстро на мгновение опешил от удивления, потом сразу же сообразил, в чем дело, пошел за оркестром и тотчас взял его в свои руки!

Все это сразу же изменило его настроение, лицо его посветлело, он взглянул на меня, и я понял, что от недавнего гнева не осталось и следа… Мы продолжали репетицию. Все прошло хорошо. Тосканини уже все забыл.

В тот же вечер Де Лука, который присутствовал на репетиции, пришел ко мне и сказал:

— А знаешь, у тебя, оказывается, немало смелости! Отвечаешь маэстро как простому смертному! Однако, — продолжал он, — ты правильно сделал, что поберег голос для исполнения.

Де Лука очень хорошо знал характер Тосканини. Он рассказал, что однажды во время спектакля «Баттерфляй» он по

рассеянности забыл спеть фразу «O allegro cinguettar di gioventù». После первого акта Тосканини велел позвать его, но певец, понимая, что его ждет, спрятался. Он понимал, что хотя ошибка была и незначительная, Тосканини не так-то легко простит ее. И действительно, когда маэстро все-таки сумел добраться до него, он сказал:

— Пусть тебе будет стыдно и не смотри больше мне в глаза!

Однажды мы ужинали в Ривердейле у Тосканини.

Была дружеская, сердечная обстановка. Тосканини, вспоминая былое, сказал Де Лука:

_ А ты тоже помалкивай. Я ведь прекрасно помню, сколько ты делал ошибок. В «Баттерфляй», например, ты как ни в чем не бывало пропустил фразу «O allegro cinguettar di gioventù». Я готов был убить тебя! — продолжал Тосканини. — Твое счастье, что ты вовремя смылся…

Тут Мартинелли рассмеялся оттого, что Тосканини упрекал Де Луку спустя столько лет. Тосканини взглянул на Мартинелли и сказал:

— Не смейся над ним, у тебя ведь тоже рыльце в пушку.

Я опасался, что после этой перепалки на репетиции маэстро будет сердиться на меня, однако он ни разу больше не вспомнил об этом, и я тоже, разумеется.

ТО, ЧТО ВСЕГДА СПАСАЕТ МЕНЯ…

Наконец настало 1 апреля 1950 года. Исполнение «Фальстафа» было назначено на 18 часов. За час до начала мы уже были в студии Эн-Би-Си, и Тосканини еще раз прошел с нами некоторые ансамбли и дал последние указания. Мне он, в частности, сказал:

— Что бы ни произошло, смотри все время на меня. Пой спокойно, на дыхании: если дыхание хорошее, правильное, оно все исправит. Можешь немного двигаться, чтобы возникали естественные интонации.

Прежде чем выйти в зал, маэстро пожал нам руки. Заметив, что я держу руку в кармане и там что-то позвякивает, он спросил:

— Что у тебя там?

Я показал — это было изображение мадонны в довольно тяжелой рамочке.

— Знаете, — сказал я, — может быть, она будет милостива ко мне и поможет спеть «Фальстафа».

— Взгляни! — и достал из кармана несколько фотографий в специальном футляре. Это были портреты всех его близких. — Видишь, это Джорджо, он умер совсем маленьким, это Карла, Вальтер, Валли, Ванда, мои отец и мать. А тут, — он показал на другой карман пиджака, — тут есть еще кое-что, что всегда спасает меня…

Позднее я узнал, что это было небольшое распятие. Когда мы вошли в зал, там уже собралась многочисленная публика: критики, дирижеры, музыканты, приехавшие со всей Америки. При появлении маэстро вспыхнули бурные аплодисменты. Казалось, им не будет конца. Тосканини по своему обыкновению какое-то мгновение собирался с духом, закрыв глаза, а потом решительным жестом дал вступление.

После каждого акта аплодисменты шли на крешендо. Никогда я не видел маэстро таким счастливым, как в тот вечер. Он присутствовал при триумфе шедевра Верди, который был так дорог ему. Тосканини при всех положил мне руку на плечо и шепнул:

— Молодец!

Мы все сияли от восторга. Каждый исполнял свою партию безупречно, как того и хотел маэстро. Вот перечень исполнителей:

Фальстаф — Джузеппе Вальденго
Алиса Форд — Эрва Нелли

Нанетта — Тереза Ранделл
Нвикли — Кло Эльмо
Мэг — Нан Мерриман
Форд — Франк Гуаррера
Фентон — Антонио Мадази
Кай — Габор Карелли
Бардольф — Джон Росси
Пистоле — Норман Скотт
Хормейстер — Роберт Шоу
Концертмейстер — Дик Марцолло

ВИНО И СТИХИ

После премьеры пришел поздравить Тосканини Фриц Райнер. Увидев меня, он сказал:

— Вы были великолепны!

Я вспоминаю об этом потому, что годом раньше, когда, возвращаясь из Италии на «Вулкании», я ехал вместе с Райнером, я сказал ему, что Тосканини хочет подготовить со мной партию Фальстафа. Услышав это, Райнер возразил:

— Но ведь Фальстаф — не ваша роль! Вы прекрасный Форд!

Я ответил:

— Знаете, маэстро, Тосканини для меня непререкаемый авторитет, и если он утверждает, что я могу петь Фальстафа, значит, он убежден в этом.

Райнер насмешливо посмотрел на меня и добавил:

— Что ваш Тосканини — сам господь бог?! Обращаясь теперь ко мне с похвалой в присутствии маэстро, Райнер признал, что полностью изменил свое мнение, и я мог быть доволен.

После передачи «Фальстафа» по радио маэстро пригласил всех нас к себе в Ривердейл, чтобы отпраздновать это памятное событие. Это был чудесный вечер, который еще больше сблизил и сдружил нас.

Как обычно, мне пришлось петь шутливые куплеты под аккомпанемент маэстро Марцолло. Тосканини отозвал меня в сторону и попросил:

— Послушай, спой куплеты, но постарайся, чтобы они были посмешнее, особенно про Де Лука!

Я спел куплеты про маэстро, про многих других гостей, наконец и про Де Луку, который, кроме того что был великим певцом, был известен и своей чрезмерной бережливостью. Именно об этом я и вспомнил в своих куплетах.

Все аплодировали, и Тосканини был очень доволен:

— Прекрасно… Очень остроумно… Молодец!

Де Лука тоже аплодировал, но я заметил, что он очень покраснел и понял, что он всячески скрывает, как ему неприятно.

К сожалению, в том же году Де Лука скончался. 28 августа 1950 года мир потерял в нем одного из самых великих баритонов. Он родился в Риме в 1876 году, учился в академии Санта Чечилия и дебютировал в Пьяченце в 1899 году в «Фаусте». С 1915 по 1935 год пел в «Метрополитен» в Нью-Йорке. Он был первым исполнителем партии Глеба в «Сибири» Джордано и Шарплеса в «Баттерфляй», когда эта опера впервые ставилась в «Ла Скала» под управлением Кампанини, а точнее, 17 февраля 1904 года.

Тосканини был очень огорчен и опечален смертью этого великого певца и сказал:

— Такова жизнь, мой дорогой. Один за другим мы все уходим!

Рецензии на «Фальстафа» были великолепные.

Оулин Даунс писал в «Нью-Йорк Тайме» 2 апреля 1950 года: «Артуро Тосканини, великолепно подготовив певцов и оркестр Эн-Би-Си, в концертном исполнении раскрыл все тонкости партитуры „Фальстафа“. Это исполнение можно считать шедевром шедевров исполнительского искусства — самым сложным во всей оперной музыке. Исполнение, строго следовавшее за партитурой, покоряло удивительной силой духа, интеллигентностью и красотой мелодии подчеркнутыми Тосканини. Солисты были словно погружены в атмосферу оперы и не могли не перевоплотиться в свои персонажи. Среди всех исполнений этой оперы, которые когда-либо были в Эн-Би-Си, это, на мой взгляд, непревзойденное. Маэстро Тосканини умеет заставить оркестр петь и смеяться и с необыкновенной точностью соединять голоса певцов в единый ансамбль».

Виргил Томсон в «Геральд Трибюн» 3 апреля 1950 года писал: «Это огромное счастье — послушать самого великого дирижера нашего века и в его исполнении такой великий шедевр. Тем более огорчительно за тех, кому не довелось послушать это великолепное исполнение… Потеря невозместимая… Это был поистине неповторимый, уникальный, исторический момент, подаренный нам гением великого маэстро».

Глава 9
ПОСЛЕДНЯЯ МЕЧТА

17 апреля 1950 года вскоре после исполнения «Фальстафа» Тосканини уехал с оркестром Эн-Би-Си в большое гастрольное турне по Соединенным Штатам. Эн-Би-Си представило ему специальный поезд — для музыкантов, инструментов и всего прочего. Турне длилось шесть недель, и концерты всюду проходили с триумфальным успехом. Я проводил маэстро на Пенсильванский вокзал, и он сказал мне на прощанье:

— Приходи ко мне, когда вернусь, я хочу поговорить с тобой кое о чем. И занимайся, повторяй «Фальстафа». У меня есть одна идея, потом скажу…

Вскоре и я уехал в Нью-Орлеан петь в «Риголетто» с Джузеппе Ди Стефано. Приехав туда, узнал, что там только что выступал с концертом Тосканини. Успех его был таким огромным, что меня буквально осаждали журналисты. Все хотели, чтобы я рассказал что-нибудь о маэстро. Недавно все слушали по радио «Фальстафа», публика и критики были в восторге. Повсюду только и говорили, что о Тосканини, а на меня показывали пальцем и повторяли: «Это он пел „Фальстафа“ с Тосканини!»

В БУССЕТСКОМ ТЕАТРЕ

Когда через полтора месяца мы встретились с маэстро в Нью-Йорке, он пригласил меня с женой в Ривердейл. Маэстро был настолько доволен результатами поездки, что захотел торжественно отметить это событие большим приемом и пригласил к себе на виллу весь оркестр.

Он сказал гостям, что скоро уедет в Италию и хочет воспользоваться случаем, чтобы попрощаться со всеми. Со мной он тоже о многом говорил и, в частности, сказал, что хочет исполнить «Фальстафа» в Буссето. Я сидел рядом с ним на диване и видел, что маэстро очень забавляло, как музыканты толпились у столов, где было множество разных яств, набрасываясь на всю эту благодать.

— Ты только посмотри, — воскликнул Тосканини, — ты посмотри на них, дорогой мой, они же как дети! Можно подумать, никогда не видели ничего подобного. Надеюсь, хоть столы-то они мне оставят?!

5 августа 1950 года Тосканини уехал на «Вулкании» в Италию. Мы с женой пришли попрощаться с ним перед отъездом. Каюта Тосканини была заполнена цветами, присланными друзьями и поклонниками. Помнится, он проворчал:

— Что за манера присылать цветы! Никогда не мог понять этого. Будь я красивой женщиной, еще куда ни шло.

Мы вышли на палубу, и маэстро снова заговорил со мной о своем желании поставить «Фальстафа» в Буссето.

— «Фальстафа», — сказал он, — нужно ставить в маленьком театре, где публика может услышать все прелестные оттенки этого великого шедевра и насладиться ими. В большом театре, к сожалению, многие важные детали теряются. — И продолжал: — Если бы ты видел, как прекрасен этот маленький театр в Буссето с его ложами. Он совсем небольшой, но это просто жемчужина! А ты все время повторяй партию Фальстафа. Это не только хорошее упражнение для голоса. Пусть она всегда будет у тебя наготове. Если моя мечта сбудется…

Из Италии он вернулся один. Синьора Карла заболела и осталась в Милане.

К этой большой заботе присоединились и другие ill неприятности, связанные с работой в Эн-Би-Си, и маэстро часто бывал раздражительным, нервным, в дурном настроении.

Я нередко навещал его, потому что чувствовал, что он рад видеть меня. Я приносил на его суд новые программы своих концертов, и он подсказывал, что еще стоит включить в них. Я

спросил как-то, не добавить ли в программу некоторые произведения современных композиторов, и Тосканини посоветовал включить в программу концерта три поэмы Равеля «Дон-Кихот и Дульсинея» — три номера, которые я всегда потом с успехом пел.

Маэстро сожалел, что в Италии не пользуются успехом сольные концерты вокалистов в сопровождении фортепиано.

— Не понимаю, почему, — говорил он, — люди способны слушать целый вечер огромный фортепианный концерт, который, как бы хорош ни был, за два с половиной часа утомит и святого… Не лучше ли было бы послушать еще и певца? Это было бы намного разнообразнее.

Я заметил, что слушать целый вечер одного баритона или одного баса тоже может быть скучно.

— Надо варьировать программу, — ответил Тосканини, — включив в нее какие-либо произведения для скрипки…

Оперный сезон, который маэстро хотел провести в Буссето по случаю 50-летия со дня смерти Верди, так и остался несбывшейся мечтой. Возникло много препятствий, и Вальтер говорил мне, что из-за непреодолимых, в том числе и финансовых, трудностей этот столь желанный проект так и не осуществится.

Маэстро был очень огорчен этим и, помню, с грустью сказал:

— Мы, итальянцы, всегда такие и ничто нас не изменит. Вот увидишь, Верди будут чествовать немцы!

В апреле у синьоры Карлы случился инфаркт. Маэстро немедленно вылетел в Милан, не сомневаясь, что не застанет ее в живых. Однако синьора Карла поправилась. И даже, казалось, настало улучшение. Но затем новый кризис ухудшил ее состояние. Десять дней находилась она между жизнью и смертью, пока не отошла к вечному сну[15].

Тосканини уединился на Изолино, что на озере Лаго Маджоре, и сказал сыну Вальтеру, что просит оставить его в покое и одиночестве.

За несколько месяцев до смерти синьора Карла посоветовала маэстро записать две грампластинки в пользу Дома престарелых музыкантов имени Джузеппе Верди в Милане. Мучимый горем, Тосканини все же пожелал исполнить ее волю, и 6, 7 и 8 августа записал с оркестром театра Ла Скала две пластинки.

ЗНАЧЕНИЕ ТРАДИЦИЙ

В октябре этого же года я находился в Сан-Франциско, где был занят в оперном театре «ВорМемориал опера-хауз», основанном маэстро Гаэта-но Мерола. Я уже спел «Отелло» с Районом Винаем и готовил «Травиату» с маэстро Фаусто Клева.

Отличный дирижер, Клева не хотел, чтобы я брал *соль-бемоль,* как это принято, в дуэте Жермона и Виолетты. Однажды на оркестровой репетиции, услышав, что я тоже по традиции добавляю эту ноту, он сказал мне:

— Послушай, Вальденго, ведь Тосканини не позволил бы тебе этого!

Я ничего не ответил, но больше не брал *соль-бемоль.*

Однако маэстро Мерола, директор театра, побывав на очередной репетиции, пригласил меня к себе в кабинет и сказал:

— Дорогой Вальденго, я неплохо плачу вам. Почему же вы не берете *соль-бемоль* во II акте? Будьте любезны петь эту ноту, как того требует давно установившаяся традиция.

Таким образом я оказался в сложном положении: Клева не разрешал брать эту ноту, а Мерола требовал ее! Единственное, что могло спасти меня в этой ситуации, — мнение маэстро Тосканини. И я послал ему срочное письмо в уверенности, что его ответ никто не посмеет оспаривать.

Маэстро ответил мне. Я привожу его письмо полностью:

Мой дорогой Вальденго,

пунтатура[16], которая обычно добавляется в дуэте Жермона и Виолетты во II акте, думается мне, стара, как и сама опера. Я всегда разрешал ее в этом месте. Больше того, позволь мне произнести кощунственные слова: эту пунтатуру я предпочитаю нотам, написанным самим Маэстро Верди. Только надо, чтобы певец пел этот великолепный отрывок с настоящим отеческим волнением, а не кричал, как это делают обычно.

Благодарю тебя за новости, которые получаю время от времени и которые вызывали улыбку у моей дорогой, теперь уже покойной жены и волновали мое сердце.

Передай от меня привет Нелли, поблагодари Москону за его милую телеграмму и — до скорой встречи в Нью-Йорке.

Твой АртуроТосканини

12 октября1951 г.

Я показал это письмо маэстро Мерола и Клева и с того дня всегда пел *соль-бемоль,* бывшее яблоком раздора.

Когда я вернулся в Нью-Йорк, маэстро сказал мне:

— По поводу этого *соль-бемоль* в «Травиате», о котором столько спорили, я должен еще заметить, что традиции не возникают просто так, по чьему-то капризу. Это, как правило, вариант того, что уже создано автором и возникло у дирижера и исполнителя, а не появилось случайно.

В этом году мы тоже были приглашены к маэстро проводить старый год.

Вальтер Тосканини обрадовался, когда мы собрались, как и в прежние годы, у его отца, который после потери жены был безутешен и очень страдал от одиночества.

Не просто было заполнить пустоту, вызванную утратой жены, и не было уже той праздничности и оживления, как в прошлые годы. Бедная синьора Карла! Мы с женой и сейчас еще чувствуем, как нам не хватает ее, потому что мы были особенно дружны с ней. Она всегда интересовалась нами и нередко спрашивала меня: «Вальденго, а как у вас с финансами?» И однажды сказала маэстро:

— Тоска, почему бы тебе не записать какую-нибудь пластинку с Вальденго, пусть споет несколько красивых романсов. Так он сможет заработать немного денег. Знаешь ведь, как сегодня трудно живется певцам и как все стараются нажиться на них.

В тот последний вечер 1951 года у Тосканини собрались тенор Джачинто Пранделли с супругой, тенор Джузеппе Ди Стефано с супругой, тенор Джованни Мартинелли, Вирджинио Лссандри, маэстро Пеллетье, сопрано Бэмптон и мы.

Когда пробило полночь, Тосканини обнял нас всех и поцеловал. Нам казалось, что встречать Новый год с нашим дорогим маэстро — это залог успеха и счастья.

«ТЫ ЕЩЕ НАБЕРЕШЬСЯ НЕПРИЯТНОСТЕЙ…»

1952 год был очень плодотворным для меня. Я смог продолжить свои выступления в «Метрополитен-опера», а потом в Цинциннати и в Сан-Франциско.

Возвращаясь в Нью-Йорк, я каждый раз звонил маэстро, и тот сразу же приглашал к себе. В этот год он прошел со мной все самые важные партии моего репертуара и никогда не забывал повторить самые яркие эпизоды из «Фальстафа».

Когда мне доводилось исполнять в разных театрах оперы, которые меня научил петь Тосканини, дирижеры всегда хвалили мое исполнение и спрашивали, с кем я готовил партии.

— С Тосканини, — отвечал я, и все умолкали. Маэстро Фриц Буш однажды сказал мне:

— Дорогой Вальденго, когда поете вы, чувствуется лапка Тосканини.

В Италии, однако, происходило обратное. Из-за того что я был любимым баритоном Тосканини, мне пришлось пережить самые невероятные унижения со стороны таких дирижеров, как Виктор Де Сабата, Франко Капуана и других.

По случаю новогоднего праздника мы вновь были приглашены к Тосканини. Он хотел, как всегда, собрать своих певцов. Таким образом, и 1953 год мы встретили вместе с маэстро.

Помню, он попросил меня спеть «Шансон а буар» Равеля и затем сымпровизировать сатирические куплеты на самых известных в музыкальных кругах Нью-Йорка людей.

Когда мы расходились, Тосканини шепнул мне все то же:

— Повторяй Фальстафа и не пропадай, потому что у меня есть интересные планы.

Я не упустил случая и вскоре навестил его. Незадолго до этого я выступал по телевидению с концертом. Часть номеров я исполнял в театральном костюме, часть — в обычном, гражданском. Едва увидев меня, Тосканини сказал:

— Знаешь, а ты молодец. Очень нелегко выступать перед этим «ящиком». Думаю, что петь перед этим красным глазом не очень-то приятно. Ведь никого не видишь, а понимаешь, что за ним скрываются миллионы телезрителей.

Я сказал, что меня пригласили петь в театр «Карло Феличе» в Генуе и в миланский «Ла Скала» в опере Итало Монтемецци «Любовь трех королей». Я спросил, что он думает об этой опере.

Он ответил, что она красива. Но ему больше нравятся первые два акта, написанные на одном дыхании. И рассказал, что Монтемецци потратил больше года на создание III акта, причем много раз переезжал в разные дома и города в надежде найти вдохновение, но это так и не удалось ему. В III акте и в самом деле недостает непосредственности.

Я спросил маэстро, что он думает о партии Манфреда, которую мне предстоит петь. Он ответил:

— Я бы не стал поручать ее тебе, потому что твой голос слишком мягок. Но все равно, спой ее, это поможет тебе войти в «Ла Скала». Приходи ко мне, когда захочешь, и мы пройдем эту партию.

Потом он спросил:

— А кто дирижирует?

— Маэстро Де Сабата, — ответил я. Тосканини покачал головой и сказал:

— Дорогой мой, с этим человеком ты еще наберешься неприятностей. Он знает, что ты пел со мной. Это превосходный дирижер, но он часто слишком меняет темпы.

После того как закончились мои выступления в «Аиде» в «Метрополитен-опера» и в «Лючии де Ламмермур» в Нью-Орлеане, мы с женой уехали 16 апреля в Италию, где мне предстояло петь в Генуе в театре «Карло Феличе» под управлением Франко Капуана, а 10 мая в спектаклях миланского «Ла Скала» под управлением Де Сабата. Если в Генуе Капуана не пошел дальше некоторых «уколов» в адрес «волшебника», то в «Ла Скала» Де Сабата перешел все границы приличия, на что я вежливо ответил стихами. И тут Тосканини оказался провидцем!

В июне я отправился в Париж, чтобы петь там в «Гранд-опера» в «Риголетто», и оттуда полетел в Цинциннати, где пробыл до июля, выступая в «Аиде», «Секрете Сусанны», «Травиате» и «Тоске».

ВСТРЕЧА НА ЛАГО МАДЖОРЕ

В 1953 году, когда закончился мой контракт с «Метрополитен», я вернулся в Италию и в сентябре отправился навестить маэстро на остров Сан Джованни на Лаго Маджоре, очаровательное место, куда он уехал отдохнуть в поисках тишины и покоя.

Вальтер Тосканини приказал лодочникам никого не перевозить на остров. Маэстро хотел жить в уединении.

И мне тоже никакими силами не удавалось уговорить лодочника переправить меня на этот островок.

Я обещал ему щедрое вознаграждение. Нет, он и слышать ничего не хотел! Я сказал ему:

— Послушайте, добрый человек, я певец, я много работал с маэстро и сейчас мне очень нужно поговорить с ним, потому что мне предстоит петь с ним.

Но лодочник продолжал отрицательно качать головой и наконец заключил:

— Вы, синьор, не певец, вы американский журналист.

Тогда я выложил последнюю карту. Я во все горло запел первое же, что пришло мне в голову, — баркаролу из «Джоконды». Лодочник смотрел на меня, вытаращив глаза от изумления и восторга!

Мое пение убедило его, и он переправил меня на островок, заставив поклясться, однако, что я никому не скажу, что это он перевез меня.

Пока мы плыли по озеру, я невольно размышлял о том, как удачно я вышел из положения. Своей баркаролой я укротил непреклонного лодочника и вспомнил о знаменитом Орфее, который увлекал даже камни и деревья красотой своего пения! Оказавшись перед домом маэстро, я не сразу решился постучать в дверь, потому что некоторые угрызения совести меня все-таки мучали: ведь я нарушал покой маэстро, и он мог быть недоволен.

Наконец я набрался смелости и позвонил!

Мне открыл слуга, которого я давно знал по Ривердейлу. Я сказал ему, что хотел бы видеть маэстро. Через несколько мгновений появился и сам маэстро, который радостно и удивленно приветствовал меня и пригласил в дом.

Он сразу же стал расспрашивать о моей работе и моих близких. Он сказал, что очень огорчен тем, что не удалось поставить «Фальстафа» в Буссето, потом добавил:

— Кто знает, может быть, удастся поставить его в «Пиккола Скала», когда ее закончат. Надо только надеяться, что это будет

не какая-нибудь современная штучка вроде гаража. Ну а если еще будут тянуть со строительством, то я уже получу приглашение от господа бога… А ты ведь понимаешь, что когда приглашает он, отказать нельзя, иначе он обидится, — и он добродушно усмехнулся.

Дирижировать «Фальстафом», как он хотел, но в театре, к тому же в небольшом театре, чтобы ярче зазвучали все достоинства оперы, — это была мечта, которая обуревала его уже многие годы.

— А ты пой, все время пой Фальстафа, держи его наготове! — советовал он мне.

Мы долго говорили о самых разных вещах. Он сказал мне, что недавно в Америке были выпущены грамзаписи «Отелло». Он слушал их, и они были прекрасны, хотя в некоторых местах запись была и не совсем удачной, поскольку производилась прямо с концерта, а в целом это была очень хорошая работа.

— «Фальстаф», — добавил он, — получится еще лучше. Я очень доволен, что останутся записи этих двух опер и будут распространяться как учебник для молодежи. Я думаю, что все пластинки должны записываться так — непосредственно с концерта, на котором присутствует публика, чтобы певец чувствовал еще больше ответственности и выкладывался в полную меру. Потому — что в противном случае, когда он знает, что, допустив ошибку, может переписать отрывок заново, он уже вкладывает в исполнение меньше души, меньше тепла. Ну а в «Отелло», «Аиде» и «Фальстафе» это тепло есть, и его помогла создать публика.

Он был взволнован известием, что как раз в эти дни скончался скрипач Жак Тибо, погиб в авиакатастрофе, и воскликнул:

— Еще один великий музыкант ушел!

И я увидел, как глаза маэстро затуманились печалью. Я сказал ему, что в будущем году буду меньше занят в «Метрополитен», и он ответил:

— Если у тебя будет время, посмотри «Осуждение Фауста». С французским у тебя, я думаю, не будет трудностей, поскольку твой туринский диалект — родной брат этого языка. Эта опера ставится редко, а ведь она так красива. Де Лука так хорошо пел ее!

Он снова настойчиво советовал мне не оставлять «Фальстафа».

— Все время повторяй его. Может быть, нам удастся возобновить его.

Потом он крепко пожал мне руку на прощанье и сказал:

— Чао, мой дорогой, увидимся в Нью-Йорке. Спустившись к пристани, я с удивлением обнаружил, что лодочник ожидает меня. Когда я сел в лодку, он объяснил мне, почему: в молодости он пел в хоре театра «Доницетти» в Бергамо и очень хотел сказать мне об этом! И я ответил ему:

— Мы, певцы, никогда не подводим друг друга…

«ФАЛЬСТАФА НЕ ЗАБЫВАЕШЬ?»

Я вновь увиделся с маэстро в Нью-Йорке зимой 1953 года. Вальтер Тосканини часто присылал мне билеты на концерты, которыми маэстро дирижировал в Карнеги Холл.

Студия «8Н» была превращена в телевизионную студию, и маэстро, хоть и неохотно, вынужден был согласиться с переменой. Он любил эту студию и сказал мне как-то раз об этом, когда я зашел к нему в уборную в Карнеги Холл:

— Видишь, дорогой мой? Меня переселили сюда. Что поделаешь, все постепенно меняется. Однако там я себя чувствовал почти как у себя дома.

Из разговоров в Нью-Йорке я убедился, что мысль о «Фальстафе» неотступно преследовала его, и когда вокруг не было никого из близких, он спрашивал меня:

— Не забываешь, дорогой мой, Фальстафа? Повторяешь партию?

— Она у меня всегда наготове, всегда в такой же готовности, как тогда, когда я пел ее во время замечательного исполнения в Эн-Би-Си.

— Молодец, — отвечал он. — Будь готов. Мы поставим оперу в театре.

В 1954 году я вернулся в Италию по своим театральным делам. 17 октября я получил письмо от синьоры Валли Тосканини, которая сообщала мне, что маэстро хочет видеть меня, и просила как можно быстрее приехать в Милан, на виа Дурини, поскольку вырисовывается возможность поставить «Фальстафа» в «Пиккола Скала».

Когда я приехал в Милан, маэстро как всегда дружески встретил меня, расспросил о моей работе и потом сказал:

— Я собираюсь ставить «Фальстафа» в «Пиккола Скала» с 10 марта по 5 мая 1955 года. Ты свободен в это время?

— Маэстро, — ответил я, — для вас я всегда свободен. Располагайте мною.

— Я не хочу, чтобы ты потерял работу, — продолжал маэстро, — партию свою ты знаешь, ты подготовил ее со мной и хорошо подготовил. Мне больше придется работать с другими певцами. Иди в «Ла Скала», и пусть Ольдани подпишет с тобой контракт, иди сейчас же.

Счастливый, я обнял его и поспешил в «Ла Скала».

Перспектива снова, петь с маэстро и тем более исполнить в театре того «Фальстафа», который стоил мне стольких трудов и который под несравненным руководством Тосканини стал как бы

моим боевым конем, наполняла мою душу радостью.

К сожалению, «Фальстаф» так и не состоялся, и новое разочарование омрачило сердце маэстро, который и без того был так расстроен несостоявшимся спектаклем в Буссето по случаю 50-летия со дня смерти Верди.

Так исчезла навсегда самая большая его мечта, последнее его желание. Жаль! Если бы маэстро удалось осуществить эту столь желанную постановку, он вложил бы в нее все свои силы, весь свой талант, и событие это, — несомненно, стало бы эпохальным.

Мне сообщила обо всем дочь маэстро синьора Валли, прислав следующее письмо:

Дорогой Вальденго,

к сожалению, папина мечта дирижировать «Фальстафом» остается мечтой. По разным причинам он вынужден был отказаться от этого. Это не официально, но определенно. Знаю, что для вас это большое огорчение, но, к сожалению, это решение неизменно. Я бы посоветовала вам согласиться петь в «Пламени»[17], чтобы вернуться в «Ла Скала». Примите горячий привет от папы и сердечнейшие приветы от меня вашей супруге.

Валли Тосканини

6 января 1955 г.

Глава 10
ДРУГИЕ ВОСПОМИНАНИЯ

В моих дневниках того времени, когда я работал с Тосканини, я нахожу эпизоды, характеризующие маэстро не только как одного из самых великих и несравненных интерпретаторов, но и как человека большой природной скромности и благородства.

В дневниковых записях сохранены мысли, высказывания, мнения маэстро, собранные мною во время многочисленных бесед с ним. Некоторые из них я привожу здесь, стараясь передать по возможности точно слова самого маэстро. Они, несомненно, представляют ценность для молодежи, которая собирается петь в опере.

Маэстро утверждал:

— Наше искусство открывает дорогу большим и благородным чувствам, распахивает двери самым тщеславным устремлениям, и даже если в ходе карьеры встречаются неприятности, порой и немалые, все равно есть моменты в жизни музыканта, которые вознаграждают его беспредельной радостью!

Певец, который в силу своего темперамента или призвания выбрал наше искусство, должен всегда относиться к нему с религиозным почтением, а если он не ощущает в глубине души этого почтения, то лучше, намного лучше для него же самого сменить профессию. Когда имеешь дело с искусством, нельзя идти ни на какие сделки, ни на какие компромиссы… И запомни, что наше искусство, кроме творческого, всегда имеет еще и воспитательное значение и возлагает на каждого художника значительную долю ответственности.

Я шел этим путем с самого начала и всегда требовал — порой даже жестоко — такого же отношения и от моих музыкантов и певцов. Вместе мы таким образом добивались успехов, которые наполняли наши души чистейшей радостью.

ПЕЧАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ

В 1929 году Тосканини стал художественным руководителем Нью-Йоркского симфонического оркестра и довел его до такого совершенства, что он был признан лучшим в мире.

Европейское турне, начатое в мае 1930 года в Париже и продолженное затем во многих столицах мира, прошло с триумфальным успехом. Повсюду звучали восторженные отзывы, всюду повторялось, что оркестр Нью-Йоркской филармонии — лучший оркестр в мире, а Тосканини — лучший дирижер.

Потом Тосканини долгие годы работал в Эн-Би-Си, в 1940 году отправился на гастроли в Южную Америку, где выступил с шестнадцатью концертами, а в 1950 году сразу после исполнения «Фальстафа» в Нью-Йорке в Эн-Би-Си уехал с этим оркестром в гастрольное турне по США.

Снова шумный триумфальный успех… Тосканини стал самой популярной личностью обеих Америк и общепризнанным богом музыки.

Как-то в Эн-Би-Си, вспоминая в разговоре с Кантелли свои многочисленные гастрольные поездки, Тосканини высказал такую мысль:

— Концерты, друзья мои, это прекрасно, должен признаться, что это великолепно, это волнительно — исполнять, например, Третью симфонию Брамса, Шестую Чайковского, другие замечательные симфонические произведения традиционного репертуара. Но опера — это совсем другое дело. К музыке добавляются пение, движение, декорации, костюмы. Все они привносят свою красоту, дополняют впечатление, а в концертном исполнении их нет.

Признаюсь вам, что когда я дирижирую концертами, мне всегда кажется, будто у меня перед глазами занавес… тот, что в «Ла Скала» — во всей роскошной пышности кроваво-красного бархата с золотой бахромой, — занавес, который принес мне столько настоящего счастья.

И, обращаясь к Кантелли, он добавил:

— Ты поймешь все это потом, когда будешь дирижировать оперой. Концерты всегда будут доставлять тебе удовольствие, но чем дальше, тем больше ты будешь мечтать о дирижировании оперой. Конечно, трудности при этом возрастут, хлопот и забот станет больше — то с певцами, которые никак не могут уловить нужную тебе форму, найти нужные позы, жесты, то с художником, который сделал не то, что нужно в декорациях.

Я уж не говорю о спорах с руководителями театра, о дурных

пристрастиях некоторой части публики… Но поверь мне, когда ты сумеешь преодолеть все эти трудности, о, тогда ты испытаешь настоящее счастье, которое заполнит тебе душу!

Именно из-за этих трудностей — а они приобретают порой недопустимые размеры — я готов был иной раз уйти из «Ла Скала», готов был расстаться с театром, который был мне так дорог, но так и не смог уйти из него — ведь там всегда живет мое сердце!

Однажды маэстро сказал мне:

— Знаешь, почему я уговорил руководителей Эн-Би-Си поставить «Отелло», «Аиду» и «Фальстафа» в концертном исполнении?

— Потому, что вы скучали по опере! — ответил я.

— Вот именно! Ты правильно меня понял. Я уже не мог больше дирижировать одними концертами. Мне совершенно необходимо было снова встретиться с вами, певцами, чтобы исполнить наши оперные шедевры, хотя я и знал, что доставлю себе уйму хлопот и возьму на себя труд, который, наверное, мне теперь уже не по годам.

Театр всегда был великой любовью Тосканини. Он считал, что это торжественное место, где возрождается человеческий дух, и к нему нужно приближаться с величайшим уважением.

Когда в 1921 году он стал художественным руководителем театра «Ла Скала» и ему была дана безграничная власть и предоставлены все необходимые финансовые средства, маэстро приступил к полной реорганизации старейшего театра и привел его к невиданному расцвету. Тосканини полностью обновил механизм сцены, пригласив опытных машинистов и техников, обновил костюмы, декорации, освещение — все до малейших деталей. Прекратились вмешательства в дела театра владельцев лож и держателей акций, как это было прежде, не стало потакательства капризам певцов, особенно звезд, привыкших к законным и незаконным попустительствам, не стало разного рода завуалированных интриг меценатов!

НЕРАЗУМНАЯ МОДЕРНИЗАЦИЯ

Освободившись от всего этого смертоносного для театра груза, «Ла Скала» снова стал ведущим театром Италии, и в нем появились оперные спектакли в таком превосходном исполнении, что послушать их приезжали любители музыки со всех концов мира.

— Какие это были годы! — вспоминал маэстро. — Самые прекрасные в моей жизни! Создавать спектакли, придавать благородство и красоту исполнению помогала теплая и уютная атмосфера большого зала. Блеск люстр, сияние позолоты, гармоничное сочетание красок обивки из шелка и бархата, дамы в прекрасных вечерних туалетах, переливы драгоценностей на белизне декольте, мужчины во фраках, офицеры в парадной форме.

Какая великолепная рама!

А теперь, — продолжал маэстро, — поговаривают об исполнении опер под открытым небом. Это нонсенс! Под открытым небом надо играть в футбол!

По теперешней моде пытаются ставить оперы без оформления, на фоне железобетонных стен, в помещениях, которые скорее пригодны для кинематографа, для какой-нибудь редакции, для танцевальных вечеров или спортивных состязаний. Какая нелепость! Тем самым убивается теплота, очарование, интимность обстановки и исчезает та прекрасная рама, которая так помогает настроиться, воспринять душой события оперного спектакля.

Я конечно понимаю, — продолжал маэстро, — и не могу не согласиться, что с появлением кино, телевидения и всех прочих дьявольских изобретений современности, театр тоже должен в какой-то мере модернизироваться. Но ведь во всем должна быть мера!

Что же говорить о тех, кто из-за неумеренного усердия приспособиться к современной манере меняет время действия в операх?

Можешь себе представить «Фауста» Гуно с залихватской легкостью перенесенного из средних веков в XIX столетие. Как можно забыть о том, что в этом веке смешно говорить о зельях, волшебстве, дьяволе! Ты же это прекрасно понимаешь! Однако в «Метрополитен» все это проделывали! На сцене появлялся дьявол в цилиндре… Не хватало только, чтобы в один прекрасный момент он достал бы оттуда кролика или голубя — и дело в шляпе!

Мне доводилось видеть Манон, которая появлялась в последнем акте в элегантнейшем костюме. Очевидно, никто не обратил внимания на ремарки в либретто, где говорится: Манон и Де Грие появляются в бедных костюмах.

То же самое происходит с Линдой ди Шамуни.

В последнем действии она вдруг выходит на сцену в роскошном бальном туалете, в современных туфельках… А ведь она приезжает в Париж издалека, проделывает немалый путь в скромной дорожной одежде.

Некоторых персонажей теперь приукрашивают, меняют парики и разные другие детали костюма, но тут я не возражаю. Беда в том, что этим сразу же начинают злоупотреблять!

Например, я вижу, что теноры теперь не надевают парик в тех ролях, где он необходим. Это не их вина, а руководителей, которые попустительствуют этому и совершенно не должны бы разрешать подобные вещи!

Скажи, например, как можно воспринять Эдгара из «Лючии»: персонаж XVI века, который является на сцену, словно из парикмахерской, — с прекрасным высоким чубом и ровным пробором. А в то время, ты ведь знаешь, носили парики, которые спускались по плечам!

Ты, дорогой мой, всегда надевай парик и никогда не позволяй себе этих современных вольностей. Парик сразу же меняет выражение твоего лица и придает правильный облик герою, которого воплощаешь. Без парика, запомни это, ты всегда будешь оставаться Вальденго!

Публика, которая приходит в театр посмотреть спектакль, относящийся к какой-либо определенной эпохе, хочет видеть именно эту эпоху, и она имеет все права на то, чтобы ее не водили за нос при этом!

Запомни также, что если ты должен играть злых или отрицательных персонажей, то не стоит слишком подчеркивать их плохие стороны или черты. Это будет неприятно публике.

Есть певцы, которые из Тонио в «Паяцах» делают урода, а надо не забывать, что это человек, у которого тоже есть душа и сердце. Если так подойти к исполнению этой партии, то она произведет на публику гораздо больше впечатления.

Я сказал как-то маэстро, что в «Сити-Центр» нет суфлера. По этому поводу он заметил:

— Я не хотел бы навлечь на себя гнев всех суфлеров, но должен честно сказать, что я тоже убрал бы суфлера и думаю, в «Сити-Центр» хорошо сделали, отказавшись от него. Во-первых, это не эстетично. Ну посуди сам, разве приятно смотреть на этот ящик, который бывает иной раз так велик, что походит на гроб,

стоящий посреди сцены, с этим смешным боковым зеркальцем? Во-вторых, я убежден, что прекрасно можно обойтись без суфлера. Поверь мне, когда партия подготовлена должным образом, когда все исполнители знают свой текст, а тот, кто дирижирует, знает свое дело, суфлер совершенно не нужен.

Разве нужен он был тебе, когда мы исполняли «Отелло», «Аиду» и «Фальстафа» в Эн-Би-Си? Все прошло прекрасно, и никакие суфлеры не понадобились. А почему? Потому что я как следует подготовил вас за роялем и как следует подхлестывал, когда видел, что это необходимо.

Маэстро подчеркивал, что позы и мизансцены тоже должны быть очень тщательно продуманы. Так же, как грим и костюм.

— Это, конечно, нелегко, — говорил он, — петь и действовать одновременно, да еще как можно естественнее, и все же, если усердно позаниматься, можно достичь многого.

Необходимо, чтобы певец, только что окончивший консерваторию, прошел бы хорошую практику на вторых ролях в каком-нибудь большом оперном театре, где он мог бы видеть опытных певцов, чей пример был бы ему очень полезен. Не говоря уже о том, что советы этих певцов могли бы оказаться для него подлинным сокровищем.

БОТИНКИ ПАЗЕРО

Я рассказал маэстро в связи с этим, что когда окончил туринскую консерваторию, меня прослушал бас Танкреди Пазеро, который дал мне много полезных советов и даже помог войти в «Ла Скала», где я смог выступать сначала на второстепенных ролях, а потом спеть и главные партии.

Тосканини очень хорошо помнил Пазеро и прекрасно отзывался о нем. Он говорил:

— Тебе очень повезло, что ты нашел поддержку у такого опытного певца, как Пазеро. Помню, однажды он сыграл со мной такую злую шутку, что я просто чудом не запустил в него своей дирижерской палочкой.

Мне очень хотелось узнать, что же произошло, но в тот день маэстро не расположен был к откровенности и не продолжил разговор.

Я сказал Тосканини, что Пазеро впервые услышал меня в туринском оперном театре 31 марта 1938 года, когда он пел в опере Мусоргского «Борис Годунов» главную партию, а я партию Шуйского. После спектакля он спросил меня, не хочу ли я съездить в Александрию, чтобы выступить там с концертом, который устраивает местное дамское благотворительное общество.

— Представляете, дорогой маэстро, какая это была радость для меня — петь вместе е Танкреди Пазеро. Конечно, я сразу же охотно согласился.

— И как прошел концерт? — поинтересовался маэстро.

— Хорошо, — ответил я. — Только получилась смешная история. Я забыл в Турине свои черные лаковые ботинки, в которых должен был выступать в концерте. Пазеро сказал, что не может выпустить меня на сцену во фраке и в желтых ботинках, и дал мне примерить свои. Они пришлись впору. Таким образом, пока пел он, я стоял за кулисами в одних носках. Когда же на сцену нужно было выходить мне, он отдавал мне свои ботинки и сидел на каком-то столе, болтая ногами! Но самое ужасное, дорогой маэстро, было впереди. Нам с Пазеро предстояло исполнить в завершение концерта дуэт. Что делать? Пазеро гениально вышел из положения. Он снял ботинки со служителя, который открывал занавес И все прошло великолепно.

Тосканини посмеялся и заметил:

— От вас, певцов, всего можно ожидать!

Помнится, потом, незадолго до концертного исполнения «Аиды», когда мы шли переодеваться в наши уборные в Эн-Би-Си,

Тосканини, встретив меня в коридоре, сразу же посмотрел на мои ботинки и, заметив, что они коричневые, сказал:

— А ты, дорогой мой, будь внимательней! Я ведь не стану отдавать тебе свои ботинки, как это сделал Пазеро, потому что они мне самому нужны!

Я ответил, что с того дня, как мы пели с Пазеро, первое, что я делаю, когда собираюсь на концерт, кладу в чемодан лаковые ботинки.

Тут я сделаю небольшое отступление. Вернувшись в Италию, я встретил в Милане Пазеро, рассказал ему про разговор с Тосканини и спросил, какое же такое «преступление» совершил он тогда, отчего маэстро так рассердился.

Пазеро громко рассмеялся и сказал:

— Просто дьявол, а не человек… Все еще не может забыть ту историю. Мы пели «Силу судьбы» в «Ла Скала», и в финальном терцете, не знаю уж, как это вышло, я пропустил строфу. Никогда не забуду яростный взгляд, который бросил на меня со своего подиума Тосканини! Думаю, что если б он только мог, он убил бы меня на месте! Но самое интересное было потом. Как только опустился занавес, я не пошел на сцену раскланиваться вместе с другими певцами, а убежал в свою уборную и заперся на ключ, надеясь отвести грозу, которая собиралась над моей головой. Я сидел в темноте и дрожал от страха, как вдруг услышал шаги по коридору. О боже! Это был маэстро! «Открой! Открой!» — закричал он и сильно застучал кулаком в дверь. Разумеется, я поостерегся открывать. Подождав немного, Тосканини удалился, но высказал сначала все, что думает обо мне, и вспомнил то самое животное, которое славится своими длинными ушами. Спустя некоторое время, подняв воротник и надвинув на глаза шляпу, я выскользнул из уборной и был счастлив, что так легко отделался. Потому что, отведя душу, Тосканини обычно успокаивался и больше уже ни о чем не вспоминал. Таков был его характер, и ты это хорошо знаешь.

Пазеро рассказал мне также и другой любопытный эпизод, который произошел в 1925 году:

— Тосканини советовал мне подготовить партию Филиппа в «Дон Карлосе» Верди. Я работал над ней очень тщательно, и когда решил, что свободно владею партией, явился к маэстро.

Он сам стал аккомпанировать мне. Я решительно взял вступление и, видя, что он не останавливает меня и не делает никаких замечаний, отважно пропел партию до конца. Я решил, что раз маэстро, который обычно на всех наводит страх своей придирчивостью, не остановил меня, значит, все прошло хорошо. Когда я кончил, Тосканини вздохнул. А я, опираясь на рояль,

сиял, глядя на него и ожидая комплимента! Он встал, похлопал меня по плечу и сказал: «Ну, ну… Завтра жду тебя снова. Начнем готовить партию».

ДЕ ЛУКА И ВИНЕЙ

Как-то разговор зашел об актерском мастерстве, и Тосканини заметил:

— В итальянских консерваториях надо бы больше уделять внимания сценическому мастерству, хотя бы за счет истории музыки. Историю музыки достаточно изложить студентам кратко, потому что у певцов, когда они начнут свою карьеру, еще будет много возможностей углубить знакомство с ней. Самое главное, что действительно необходимо, это изучение бельканто и, разумеется, под руководством опытного певца, а не преподавателя, который, как это часто бывает, может быть прекрасным музыкантом, но не знает вокальной техники. И что еще важно — это сольфеджио, начиная со второго года обучения. А затем сценическое движение, актерское мастерство и рояль.

Если дать молодежи с самого начала правильную ориентацию в актерском мастерстве, можно избежать тех пробелов и недостатков, которые бывают заметны, когда певец уже находится на сцене, и которые, я бы даже решился сказать, вызывают неприязнь публики.

Одни певцы слишком много двигаются по сцене, другие, напротив, слишком мало двигаются, третьи не знают, куда девать руки, четвертые вращают глазами, словно куклы. Все эти недостатки нетрудно исправить, но, как и во всем на свете, здесь тоже надо действовать с самого начала, с занятий в консерватории и не рассчитывать на то, что это можно будет поправить потом, когда карьера уже начнется. Чем позднее возьмешься за это, тем труднее будет исправить.

За всю мою карьеру я крайне редко встречал певцов, которые обладали бы природными артистическими способностями. Один из них, несомненно, Де Лука, который превосходно владеет собой в любой сценической ситуации. Если бы ты видел его в «Риголетто»… Он был великолепен! И в первом акте делал такие каприоли, что возникал превосходный образ придворного шута.

Я рассказал маэстро, что Де Лука подсказал мне жесты и мимику для партии Шарплеса, чтобы произвести впечатление на публику в конце жалостливого дуэта с Баттерфляй во II акте.

— Де Лука был великий певец и умный человек. Кроме того, он обладал каким-то особым умением располагать к себе публику! — сказал Тосканини. — Другой певец, который тоже обладал прекрасными актерскими данными, это Виней, поистине великий и непревзойденный в партиях, где нужны воля и сила. Сегодня никто из певцов не мог бы поспорить с ним в исполнении

партии Отелло! И все же, поверь мне, почти все певцы, которых я готовил для себя, вынуждали меня немало потрудиться, прежде чем я добивался от них такого актерского исполнения, какое необходимо было, на мой взгляд, чтобы герой, которого они представляли, был живым и реальным — таким, каким его задумал творец музыки. Некоторые партии исключительно трудны для исполнения. Ты сам знаешь, сколько тебе пришлось потрудиться, чтобы создать образ Яго, сколько надо было работать над жестами и мимикой, чтобы передать все его коварство. Менее сложна с точки зрения актерского мастерства партия Фальстафа, хотя и в ней есть свои, порой серьезные трудности.

Тосканини часто сравнивал музыку с живописью, в которую был влюблен.

— Музыка и живопись, — нередко говорил он, — сестры, я бы даже сказал — близнецы. Но и с другими искусствами, которые украшают жизнь человека, у музыки тоже есть родственные связи. Когда ты восхищаешься какой-нибудь прекрасной картиной, ее красотой, оттенками, мягкостью красок, прозрачностью воздуха, игрой света и тени, то чувствуешь, как загорается в тебе то священное волнение, которое испытал художник, создавая свое произведение. И наоборот, картина серая, скучная, однотонная, даже если она и прекрасно исполнена, никогда не взволнует тебя! Так и в музыке, дорогой мой, только у нас свои краски — пиано, пианиссимо, форте, крещендо, ритенуто и так далее, то есть у нас тоже есть своя палитра, не менее богатая, чем у художников. Все дело в том, чтобы уметь пользоваться ею и правильно дозировать краски! Наши инструменты повторяют движения кисти. А моя палочка — это аллегорическая кисть, которая, двигаясь в воздухе, наносит те краски, которые исполнитель преобразует в звуки!

В другой раз зашел разговор о театральной критике.

— Вообще критиковать всегда легко и просто, — сказал Тосканини. — Очень часто, к сожалению, это делается без достаточной объективности и понимания, как следовало бы. Критик, прежде чем браться за перо и писать свою статью, должен был бы подумать о трудностях, какие были у исполнителя еще до того, как он вышел на публику. И даже хорошо было бы, если бы критик сам прошел через эти трудности. Уверяю тебя, он многое написал бы совсем по-другому!

Помнится, однажды знаменитый пианист Вальтер Гизекинг, прежде чем начать свой концерт, сыграл на рояле быстрое арпеджио и, повернувшись к публике, сказал: «Кажется, что это очень просто… Пойдите домой и попробуйте!» Ему хотелось ответить одному критику, находившемуся в зале, который

позволил себе неодобрительно отозваться о нем.

Нужно также иметь в виду, что в практике любого певца бывает множество обстоятельств, которые могут внезапно повлиять на его форму, и среди них первое — здоровье. Порой достаточно какого-нибудь пустяка, легкого недомогания, небольшой неприятности…

Тот, кто собирается критиковать, должен иметь в виду все это и не критиковать только ради того, чтобы критиковать!

Я был знаком с одним очень известным и уважаемым критиком, который — невероятно, но факт! — находился целиком под влиянием своей жены. И если какой-нибудь певец не нравился ей, горе ему! Муж уничтожал его своим пером!

Критика должна быть ясной, сочувственной, объективной, доброжелательной, а не уничтожающей, как это нередко бывает.

И публика тоже иной раз совершенно несправедливо относится к певцам. Когда я был мальчиком, я часто слышал, как простые люди у нас в Парме говорили: «Сегодня дают „Риголетто“. Пойдем освистывать тенора!» И шли в театр именно с этой целью, представляешь, дорогой мой!

Очень теплые воспоминания были связаны у Тосканини с Турином, где началась его творческая деятельность, пришли первые успехи, где он встретил синьору Карлу, ставшую его верной подругой на всю жизнь. И всякий раз, когда разговор заходил о Турине, маэстро начинал волноваться.

— Осенью 1886 года, — рассказал он однажды, — я дирижировал в туринском театре «Кариньяно» оперой Каталани «Эдмея». Событие это было отмечено ироническими замечаниями местной прессы и публики, которые никак не могли понять, каким образом мне, в ту пору почти мальчику, доверили дирижировать оперой.

Я до сих пор храню вырезку из туринской газеты того времени. Это карикатура, на которой изображен мальчик в коротких штанишках и с дирижерской палочкой в руке. Он сидит, развалившись в кресле, перед подиумом, на котором нет партитуры… Этим мальчиком по мнению тех шутников был я!

А вечером во время спектакля театр «Кариньяно» был переполнен. Публика, очевидно, была настроена против меня, но спектакль прошел очень хорошо, и в финале на сцену вышел Каталани и взволнованно обнял меня!

В КРУГУ СЕМЬИ

За свою долгую карьеру Тосканини довелось работать с очень многими исполнителями. Это были самые различные по характеру люди, и не все легко сносили замечания и упреки маэстро. Было немало среди них и завистников. Они-то и составляли главным образом тот круг клеветников, который пытался очернить Тосканини. Будучи не в силах вонзить свое ядовитое жало в него как в выдающегося дирижера, они всячески старались унизить его как человека, распространяя слухи о его скверном, нетерпимом, отвратительном характере. Если читателю этой книги доводилось разговаривать с кем-нибудь из них, он наверняка слышал: «Тосканини? Музыкальный гений, но какой ужасный характер!» Или же: «Тосканини? Как жаль, что у него такой жуткий характер… Просто невыносимый…» И далее в том же духе. Этим клеветникам противостоит целая когорта истинных служителей музыки, готовых «понять» вполне естественное проявление гнева и возмущения маэстро.

В кругу семьи Тосканини всегда был добрым, любящим и милым человеком. Когда заканчивался трудный, а порой и бурный день, заполненный репетициями в Эн-Би-Си, он возвращался в Ривердейл, в этот свой уютный дом, стоявший в большом парке на берегу Гудзона, и вновь обретал там спокойствие. Он сразу же шел к синьоре Карле и рассказывал ей, как прошли репетиции, не забывая ничего, даже самые мелкие подробности.

Иногда вечерами синьора Карла звонила мне, сообщая некоторые вещи, которые узнавала от маэстро и которые могли интересовать меня. Она часто советовала мне:

— Никогда, Вальденго, не возражайте маэстро, дайте ему выплеснуть свои чувства, пусть покричит, потому что потом он сразу же успокоится. Не возражайте ему, даже когда считаете, что вы правы!

Однажды она позвонила мне и спросила, что произошло на репетиции, почему Тосканини вернулся домой такой мрачный, хмурый и произнес только одну фразу: «Будь проклят тот день, когда я стал дирижировать оперой!» Я ответил, что репетиция прошла хорошо и что он был недоволен только тромбонами в триумфальном марше в «Аиде». Они очень рассердили маэстро, который совершенно не терпел неряшливости в исполнении.

Однажды мы репетировали в Ривердейле, и Тосканини встал из-за рояля, чтобы показать мне, как должен двигаться по сцене Фальстаф. Тут вошла синьора Карла с большим пакетом и

сказала:

— Тоска, будь добр, примерь этот пиджак. Тосканини посмотрел на нее, потом на меня. Он был явно недоволен, но принялся снимать свой пиджак, чтобы надеть тот, который принесла жена. Синьора Карла обратилась ко мне:

— Видите, мне самой приходится покупать ему одежду, потому что ему всегда некогда. Только для музыки у него всегда есть время!

Я посмотрел на маэстро. Новый пиджак был ему велик. Я не хотел высказывать своего мнения, но маэстро все понял по моим глазам и сказал:

— Карла, неужели ты хочешь, чтобы я ходил в таком пиджаке? Ну, разве ты не видишь, что это какой-то балахон!

Я не знал, что сказать. Синьора Карла попыталась поправить на нем пиджак, и я никогда не забуду умоляющий взгляд маэстро. И вдруг Тосканини воскликнул:

— Карла, я и так уже стар, зачем же ты еще обряжаешь меня, как пугало? Это уже слишком!

А синьора Карла ответила:

— Я сужу его немного, и он будет хорошо сидеть. Они посмотрели друг на друга и рассмеялись. Маэстро очень любил заниматься своим вольером, в котором держал множество канареек, родившихся от одной пары. Двух главных птичек он называл по именам. Одна из них, старая канарейка, которая без конца выводила птенцов, была его любимицей. Однажды я видел, как он похлопывал ее легчайшим прутиком. Канарейка знала его, брала корм из его рук и, когда он бил ее прутиком, съеживалась, а маэстро приговаривал:

— Когда же ты, наконец, перестанешь делать детей? Не видишь разве, глупышка, как ты изводишь себя?

Часто по вечерам в Ривердейле собирались гости и задерживались допоздна. Маэстро принимал горячее участие в спорах и разговорах. Его удивительная память позволяла ему легко переноситься к событиям самых далеких лет, и он изумлял слушателей свежестью своих воспоминаний, что объяснялось необыкновенной способностью зрительно представлять себе все, что происходило с ним когда-либо.

Маэстро очень любил шутку. Его развлекали веселые, шутливые куплеты, которые мы с Ассандри часто импровизировали на таких вечерах. Уступая нашим настойчивым просьбам, он и сам рассказывал иногда забавные истории, которые случались в его долгой жизни.

У Тосканини было свое представление о дружбе. Он считал, что это священные узы. И в дружбе, как и в творческой

деятельности, не допускал никаких компромиссов.

Когда на него обрушился фашистский террор и солидарность с ним расценивалась как акт враждебности по отношению к фашистскому режиму, многие друзья сплотились вокруг него, в волнении выражая свои чувства дружбы и симпатии. Но были и такие, кто из осторожности остался в стороне и промолчал. Для них не нашлось больше места в душе маэстро даже потом, когда некоторые из них смиренно пытались вернуть его прежнюю дружбу. Тосканини говорил мне:

— Берегись, Вальденго, тех, кто клянется тебе в дружбе, но не докажет ее в нужный момент на деле. Не сердись на таких людей, не держи зла, но никогда больше не допускай их в круг твоих друзей. Запомни: кто предал один раз, тот предаст и второй раз. Не доверяй им больше. Эх, в жизни так много встречается фальшивых друзей!

Тосканини горячо любил свою родину. 5 июня 1950 года он уезжал на пароходе «Вулкания» в Италию, и я пришел проводить его. Он выглядел просто счастливым человеком и среди прочего сказал мне:

— Эти путешествия, когда я возвращаюсь в Италию, бесконечно радуют меня, особенно когда я вижу наконец берег Родины!

БЛАГОРОДНОЕ СЕРДЦЕ

О благородстве Тосканини и его незлопамятности к тем, кто обижал его, свидетельствует множество эпизодов. Когда Тосканини учился в Пармской консерватории, он однажды подрался из-за какого-то пустяка с товарищем и получил ранение в голову. У него текла кровь. Началось строгое расследование. Дирекция консерватории, не любившая шутить в том, что касалось дисциплины, хотела узнать имя виновника. Другой на месте Тосканини воспользовался бы случаем, чтобы отомстить, но он не мог так поступить. Он замкнулся в упорном молчании и перенес весьма нелегкое наказание.

Когда после падения фашизма стал известен виновник нападения на Тосканини в Болонье 14 мая 1931 года, маэстро ответил журналисту, который расспрашивал его об этом неприятном эпизоде:

— Я забыл имя того, кто обидел меня. Я не питаю никаких злых чувств к нему. Не он, а очень многие другие люди несут ответственность за то, что предали Родину, поправ все принципы гражданской свободы.

Во время турне по Южной Америке в Рио-де-Жанейро погиб под автобусом скрипач Жак Тушинский. Маэстро был глубоко опечален этим. Он сразу же открыл подписку в пользу семьи несчастного скрипача и сам внес две тысячи долларов.

В Парме некоторые музыканты, некогда учившиеся с Тосканини в консерватории, находились в очень стесненных финансовых условиях. Время от времени они получали анонимные почтовые переводы, которые оказывались для них истинным спасением. Это спасение им присылал маэстро, который тайно и великодушно помогал своим старым товарищам.

В декабре 1921 года был вновь открыт театр «Ла Скала». Художественное руководство было поручено Тосканини, и под его управлением старинный театр вновь обрел свою былую славу и блеск. Дирекция театра, желая выразить маэстро признательность за тот вклад, который он внес в возрождение театра, перечислила ему сверх контракта сто тысяч лир. Маэстро отказался принять эти деньги, полагая, что не сделал ничего такого, что оправдывало бы этот жест. Дирекция настаивала, и он в конце концов уступил, но перевел деньги на счет театра.

Когда маэстро попросили продирижировать вердиевскими операми на одном фестивале, посвященном памяти великого композитора, он отказался от какого бы то ни было вознаграждения за свой труд, потому что считал неприличным

получать деньги за проявление уважения памяти Верди, которого он глубоко почитал и чьими операми дирижировал всю жизнь.

Бесчисленны за всю его долгую карьеру и другие случаи, когда он отдавал свой гонорар на благотворительные цели, — список получился бы бесконечно длинным.

Одной важной особе, которая высказывала Тосканини разные слова искреннего и горячего восхищения, маэстро ответил:

— Я ведь только честный музыкант. Вся заслуга принадлежит композитору, а не тому, кто исполняет его музыку!

Музыканту, который спросил как-то, хочет ли Тосканини, чтобы в данном отрывке Брамса было крешендо или нет, он сухо ответил:

— Это Брамс хочет, чтобы тут было крешендо, а не Тосканини!

Маэстро всегда испытывал острое чувство неловкости от аплодисментов, которые неудержимо вспыхивали всякий раз после его выступлений.

— Аплодисменты, — утверждал он, — должны предназначаться тому, кто создал музыку, а не тем, кто ее исполняет. Единственная моя заслуга заключается в том, что я угадал, какие чувства испытывал композитор в пылу вдохновения… Не более… А это так мало по сравнению с тем, что сделал творец музыки!

Как-то на репетиции, когда произведение было исполнено впервые, он сказал музыкантам:

— Вы исполнили музыку так, как она написана. Это очень просто — играть так. А теперь мы должны вложить в нее душу, тепло и краски, которые хотел услышать в ней тот, кто написал ее!

ПОСЛЕДНЕЕ ПРИВЕТСТВИЕ

Прежде чем закончить свои воспоминания, я хотел бы рассказать об одном интересном и волнующем событии. Это было в декабре 1956 года. Я находился в Турине, где собирался провести новогодний праздник в кругу семьи. Но мысли мои были все время обращены к маэстро, которому я каждый год посылал в это время поздравления и пожелания. В эти дни я особенно часто думал о нем. Мне почему-то казалось, что он рядом и слышит меня.

На этот раз я решил сделать ему необычный новогодний подарок. Вместо того чтобы воспользоваться услугами почты или телеграфа, я решил послать ему магнитную запись со своим поздравлением и пожеланиями.

Когда я готовил эту запись, пришел навестить меня мой друг профессор Джиио Оливеро, прекрасный, чрезвычайно восприимчивый музыкант, страстный поклонник Тосканини. Каждый раз, бывая у меня, он слушал записи под управлением Тосканини и с волнением комментировал их, восхищаясь мастерством дирижера. Он говорил мне:

— Спасибо, Пино, ты подарил мне час истинной красоты!

Узнав, чем я занят, Оливеро спросил, не может ли и он добавить несколько теплых слов для маэстро. Я охотно согласился. Скоро об этом узнали и другие поклонники Тосканини. И я записал на пленку пожелания еще очень многих других друзей и поклонников Тосканини, знавших и любивших его. Музыкальным фоном стали лучшие страницы из «Фальстафа» и «Отелло», таким образом все наши пожелания звучали на фоне божественной вердиевской музыки.

Запись была готова, и один мой друг, который как раз в эти дни отправлялся в Нью-Йорк, обещал передать ее лично Тосканини.

В последний момент я записал еще одного поклонника маэстро — отца-капуцина, известного предсказателя Антонио де Кастелламаре. Фоном для его слов я взял «Аве Мария» из «Отелло» в исполнении Эрвы Нелли. По счастливой случайности, когда священник закончил свое благословение Тосканини словом «Аминь!», оно прозвучало одновременно с этим же словом в исполнении Эрвы Нелли.

Вскоре после Нового года Тосканини заболел. 16 января 1957 года его не стало. Но я узнал у Вальтера, что грамзапись маэстро получил и слушал ее незадолго до смерти.

Утрата человека, которому я был стольким обязан, была для

меня бесконечно тяжелой. Мое горе еще больше обострялось яркими воспоминаниями. Я думал о своем послании, которое пришло к маэстро как последнее приветствие, вспоминал его кабинет на вилле в Ривердейле, где звучало столько прекрасной музыки и пения, сожалел о том, как переживал маэстро в последние годы из-за того, что не мог осуществить свою последнюю мечту — еще раз продирижировать, прежде чем умереть, «Фальстафом» в Италии.

С величайшим огорчением приходится констатировать, что великому маэстро, которым весь мир восхищался как самым совершенным, самым скрупулезным и в то же время самым блестящим интерпретатором бессмертных произведений, его соотечественники отказали в возможности продирижировать еще раз в Буссето или на малой сцене театра «Ла Скала» «Фальстафом». Тем «Фальстафом», который стал кульминацией в творчестве дирижера и которым он хотел отдать последнюю дань уважения памяти. Верди. Эта мрачная тень всегда будет лежать на тех, кто сначала в Буссето, а потом и на малой сцене театра «Ла Скала» не позволил осуществиться последнему желанию великого дирижера.

В этой моей скромной книге, в этом простом рассказе о том периоде моей жизни, когда я был так счастлив, я упоминал о разных людях и прошу прощения, если невольно обидел кого-нибудь. Но моя главная задача была показать читателю, благосклонно пожелавшему следовать за мной, некоторые моменты из жизни великого маэстро. Я тут ни при чем. Я был лишь его «партнером». Главная фигура, которая говорила, действовала, переживала и радовалась на страницах этой книги, — это он — Артуро Тосканини. И я надеюсь, он простит мне, если я кое в чем приоткрыл его секрет — секрет его души.

Я выражаю надежду и пожелание, что молодые люди, которые посвятили себя нашему общему делу — искусству пения, после чтения этой книги, этих моих скромных воспоминаний смогут понять и оценить их. Я надеюсь, что им пойдут на пользу драгоценные советы и рекомендации, которые я мог услышать непосредственно из уст самого маэстро!

Приложение
ИЗ КНИГИ М. ЛАБРОКИ и В. БОККАРДИ «ИСКУССТВО ТОСКАНИНИ» *

ПЕВЕЦ В ОБНОВЛЕННОМ ТЕАТРЕ

В первые годы карьере Тосканини благоприятствовали условия, в которых в то время находился оперный театр. Несмотря на почти хроническую неряшливость в исполнении, опера была тогда фактом исключительной важности: музыкальные театры имелись не только в городах, но даже в маленьких селениях по всей Италии. Нередко здания для оперы строились весьма скромных размеров, однако они всегда были похожи на настоящие театры — в форме подковы с ложами, двумя или тремя ярусами, с галереей. Там, где не было постоянного театрального здания, под оперу использовались залы старых дворцов, подходящие для постановки спектаклей. Можно определенно утверждать, что оперный театр был единственной страстью, которая волновала тогда итальянцев. Таким образом, Тосканини делал свои первые шаги в атмосфере всеобщей любви к опере. Важно отметить, что уже с тех пор, верно служа музыке, он видел, куда может привести оперный театр «система звезд», и начал упрямую борьбу за обновление методов и традиций.

Стоит поэтому прежде всего познакомиться с тем, что пишет музыковед Эудженио Гара, один из самых серьезных исследователей истории оперного театра и техники пения:

«О певцах прошлого существует целая литература. Ими восхищаются, и, как заигранная пластинка, всегда звучит одно и то же: прежде пели лучше, чем сейчас. Кстати, о пластинках: слушая записи певцов конца прошлого века или начала этого, мы убеждаемся, что действительно были тогда прекрасные, подчас поразительно виртуозные голоса, но мы сталкиваемся также с явлением, которое вызывает буквально омерзение, — невыносимо вольным обращением с замечательной музыкой. Тосканини, особенно в годы руководства „Ла Скала“ (с 1921 года и далее), был в этом отношении поистине реставратором. Он заставил всех исполнителей — от самого прославленного тенора до скромного вокалиста — уважать музыкальный текст. И когда кое-кто, особенно певцы, которых Тосканини выгнал из „Ла Скала“, поговаривал, что все это объяснялось только его высокомерием, желанием выдвинуть на первый план себя, „свою музыку“, отодвигая певцов на задворки, произошло удивительное, а именно — появились новые, „тосканиниевские“ певцы, которые полностью следовали за композитором и добились при этом поразительных результатов.

Назовем хотя бы три имени: Стабиле в „Фальстафе“, Тоти Даль Монте в „Лючии“ и Пертиле в той же опере… Появление

Даль Монте было настоящим чудом, а не просто повторением сказочных триумфов прошлого. Необычайный тембр ее голоса, чистота тона, непередаваемая прелесть и нежность делали ее Лючию созданием волшебным, живущим в ином мире. Ее пение было, я не боюсь преувеличения, подлинной поэзией. Совсем иным был Аурелиано Пертиле. Его называли „тенором Тосканини“. Его образы словно были высечены могучим скульптором, а звуки, которые он издавал, шли прямо от сердца.

Нет, певцы не были принесены в жертву Тосканини или задавлены им. Никто, кроме него, в сущности, не был так добр с певцами, которые действительно любили музыку и на деле показывали, что любят ее…»

Большую роль в обновлении оперного театра сыграли строгие требования к певцам, которые предъявлял Тосканини. Мы приведем здесь некоторые свидетельства, показывающие, какое значение придавал маэстро голосу и исполнительскому мастерству певца.

Певицы Личия Альбанезе и Роза Раиза, считавшиеся самыми признанными и выдающимися, раскрывают, что требовал Тосканини от певцов. Личил Альбанезе:

«Он добивался от каждого из нас лучшего, на что мы способны. Маэстро говорил: „Вы должны отдавать всю вашу кровь до последней капли!“ И он был прав, потому что искусство рождается только тогда, когда отдаешь действительно все. Он хотел красоты не только в голосе, но повсюду, во всем: и скрипки, и виолончели, — все инструменты должны излучать красоту… „Искусство плюс сердце“, — любил говорить-он…» Роза Раиза:

«Работая с Тосканини, я поняла, как много значит одобрение, хорошее объяснение, по-настоящему ценный совет, прежде всего потому, что они всегда исходили от музыки. Я очень гордилась, что пою с ним; я знала, что он строг, но я из тех певиц, которые всегда хотят учиться, и хотя мне доводилось петь со многими дирижерами, у него я научилась большему, чем у других. Однажды я сказала ему: „Маэстро, вы гипнотизируете певцов“. Если он видел, что певец дошел до предела своих возможностей, он не заставлял его перенапрягаться, но тактично подсказывал, как достичь еще большего. Когда мы пели, поверьте, он был для нас словно отец».

Меццо-сопрано Эльвира Казацца также вспоминает о работе с маэстро:

«С Тосканини даже самый недалекий и неумелый из певцов начинает петь хорошо. Кроме того что он был великим дирижером — это всем известно, — маэстро еще и учил нас петь, был режиссером. Он помогал нам всегда, особенно во время

болезни… Однажды на спектакле „Кавалер Экебю“ мне нездоровилось, и все же Тосканини заставил меня так спеть сцену, что я не почувствовала усталости, — он помогал нам и шел за нами… Не знаю, как он это делал, но с ним даже больные пели отлично. Для меня он был совершенно неповторимым человеком, единственным в мире, учителем во всем, и счастливы те, кому пришлось петь под его управлением.

Единственный раз он упрекнул меня перед генеральной репетицией „Деборы“; надо заметить, что Тосканини не мог терпеть, когда пели не в полную силу. В тот вечер я была очень усталой и запела вполголоса. Маэстро остановил оркестр и, обращаясь ко мне, сказал: „Синьора Казацца, извольте петь!“ Я собрала всю свою волю и постаралась петь как можно лучше. После репетиции, когда я направлялась к себе в уборную, он встретил меня и, взяв за руку, произнес: „Вас, артистов, все время надо подхлестывать! Я еще ни разу не слышал, чтобы вы пели так хорошо, как сегодня!.. Запомните — чем больше вы будете петь, тем лучше станете петь!“»

В 1923 году Тосканини включил в репертуар «Ла Скала» оперу Моцарта «Волшебная флейта». Знаменитая певица Ада Сари исполняла в этой постановке партию Царицы Ночи. Она вспоминает:

«Едва закончился концерт в Парижской опере, я села в миланский поезд и всю дорогу учила партию Царицы Ночи. В Милане я сразу же отправилась в „Ла Скала“, где меня ждал концертмейстер. Маэстро Тосканини не было, и все же я чувствовала его присутствие где-то рядом, в зале. Он никогда не слышал моего голоса и пригласил в театр, доверившись рекомендации Скандиани, отзывам критики и мнению миланской публики.

Я начала репетировать с арии, которая давно уже была в моем репертуаре. Но после первых же тактов концертмейстер перестал играть: „Текст не тот, синьора Сари, мы уже два месяца репетируем по другому переводу, сделанному маэстро Форцано“. Я не могла вымолвить ни слова от изумления, я была просто в ужасе, услышав эту новость. До оркестровой репетиции оставалось всего несколько часов, и за такое короткое время я никак не могла переучить текст. Вечером маэстро Тосканини разрешил мне петь с нотами в руках.

Я знала, что Тосканини был очень требователен и к певцам, и к оркестру, добиваясь точности и совершенства. А я не владела свободно своей партией, поэтому первая репетиция была для меня сплошной мукой. В какой-то момент, когда я находилась высоко над сценой, на Луне, из-за недостатка освещенности я не

могла ни слова разобрать в нотных листах и замолчала. Напуганная, я ждала реакции маэстро и вдруг услышала, что он сам поет мою партию, продолжая репетицию! В перерыве Тосканини пришел ко мне в уборную и, улыбаясь, вежливо сказал: „Надеюсь, завтра на генеральной репетиции вы будете петь без нот“. К счастью, все прошло хорошо, но мне пришлось много потрудиться».

Из этих и других воспоминаний становится ясно, что Тосканини готовил певцов, мудро варьируя свою методику в зависимости от индивидуальности исполнителя. Он приноравливался к складу ума артиста, его музыкальности и характеру. Так было на всех этапах деятельности Тосканини. Приведем несколько примеров высказываний певцов, работавших с маэстро в разные годы.

В незабываемом спектакле «Травиата» в 1923 году главную партию пела Джильда далла Рицца. Интересно послушать, что она сама рассказывает о своей встрече с маэстро, о том, как ей удалось под его руководством подготовить эту партию. Она была тогда совсем молодой певицей:

«Я познакомилась с маэстро еще до 1923 года, когда он искал певицу с голосом, темпераментом, подходящим для „Травиаты“. Он хотел поставить оперу иначе, чем это делали по традиции (то есть исполнить ее так, как написал Верди).

Он прослушал много певиц (думаю, с голосами лучше, чем мой), но все они были „легкими“ и, по его мнению, не подходили для Виолетты. Мой же голос — сильное сопрано (я пела в операх „Франческа да Римини“, „Сестра Анжелика“, „Маленький Марат“, „Девушка с Запада“) — показался Тосканини идеальным для Виолетты. „Попробуй спеть что-нибудь из этой партии, — попросил он, — и покажи все свои возможности“. (…) Словом, я спела. „Временами, — проговорил он, — ты звучишь, как контрабас, но все же попробуй выучить партию“.

Польщенная, я принялась готовить I акт „Травиаты“. В течение четырех месяцев дважды в день встречалась с маэстро Калузио, который терпеливо убеждал меня, что все получится, но, видя мою неуверенность, заявил однажды утром: „Джильда, „Скала“ больше ждать не может: нам надо решиться, иначе возьмут Муцио!“ А Муцио была королевой сопрано. Я рискнула и телеграфировала в „Ла Скала“, что согласна на дебют, но хочу выступить скачала в „Травиате“. Если бы я начала, например, с „Лючии“, я выбилась бы из колеи и не смогла спеть знаменитый I акт „Травиаты“ (он самый трудный).

Помню, я попросила первую оркестровую репетицию провести только со мной одной, без моих партнеров и хора, боясь,

что буду очень нервничать и не спою так, как у рояля. Тосканини оказался необычайно чутким и пошел мне навстречу. Роль Виолетты делал со мой режиссер Форцано, но не было ни одной сценической репетиции, на которой не присутствовал бы маэстро. Мне запомнилось, что во время работы над II актом он настаивал, чтобы я не очень нажимала на знаменитую фразу: „Нежной и чистой…“ Я повторяла и повторяла это место, но никак не могла выразить то волнение, которое требовал Тосканини. И вдруг неожиданно, кто знает почему… собрав все силы, я вложила в эту сцену всю душу и сердце и — расплакалась по-настоящему. „Вот так хорошо, вот это хорошо! — крикнул мне с подиума Тосканини. — Для „Травиаты“ нужно искреннее волнение“. „Маэстро, — возразила я, — если так будет во время спектакля, я петь не смогу!“

Тосканини отдавал всего себя без остатка, когда дирижировал или пел со мной вместе, чтобы я поняла выразительность каждого piane и forte.

Наконец настал благословенный день первого спектакля. Я не знаю, какой святой помогал мне, потому что именно в I акте мой успех был самым большим. Премьера была 28 ноября и прошла с настоящим триумфом. Пели Пертиле, Монтесанто, а также неизменный Несси, знаменитый исполнитель вторых ролей, очень любимый Тосканини. Помню еще одну новинку: во II акте место действия было перенесено из сада в деревенский дом. Это выглядело более привлекательно и интимно.

Репетиции Тосканини были всегда приближены к условиям спектакля. На них не разрешалось напевать вполголоса — петь нужно было в полную силу. Я удивляюсь, что в теперешних театрах на репетициях нередко лишь напевают партию. Тогда в „Ла Скала“ я пела тридцать спектаклей подряд и чувствовала себя превосходно: неверно, будто артист устает, когда много поет. Тосканини не признавал никаких причин, извиняющих певца, кроме болезни. И то, разве уж совсем больные, которые были не в состоянии открыть рта, могли услышать от маэстро: „Иди домой“.

Тосканини не любил, когда звезды осмеливались заявлять: „Мы поем здесь так… Этот пассаж я исполню таким образом…“ К примеру, Бенвенуто Франчи, один из самых прекрасных певцов, каких я знаю, любил показывать силу голоса. Но всякий раз, когда он пел слишком громко, Тосканини останавливал его: „За этими стенами ты можешь кричать, сколько тебе угодно, здесь ты должен петь!“ И Франчи пел поразительным mezzo voce.

Нужно было внимательно следить за темпами Тосканини. Он почти не двигал палочкой; гораздо больше мы, певцы, запомнили его неповторимую левую руку, которая показывала, когда надо

кончать ноту, где делать legato, в каком месте замедлять…

В „Ла Скала“ я пела „Луизу“ Шарпантье вместе с моей дорогой подругой Казацца, великой артисткой… с великолепным басом Журне, очень любимым Тосканини, и с Пертиле. Помню, во время знаменитого вальса в III акте все стремились ускорить темп, но Тосканини с подиума левой рукой сдерживал нас до тех пор, пока под конец наш энтузиазм буквально не прорвался наружу. А однажды вечером он сказал: „Смотрите на Джильду, она танцует!“ И в самом деле, я, даже не заметив этого, пританцовывала вместе со всеми».

Баритон Бенвенуто Франчи, который совсем недавно закончил свою блистательную карьеру, вспоминает, как в 1924 году маэстро Скандиани, услышав его в «Трубадуре» в театре «Даль Берме», пригласил его в «Скала» на прослу-шизание к Тосканини:

«„Ты немножко горлан (Тосканини всем говорил „ты“), крикун! Когда в „Скала“ будем ставить „Трубадура“, я научу тебя, как надо петь. Я слышал, например, во фразе „О Леонора!“ ты берешь *соль.* Зачем здесь *соль?* Это ведь граф поет, а не какой-нибудь подзаборник. Он никогда не повышает голоса. Ты должен петь так, как написал Верди, без соль!“ И он проиграл мне это место: „Слышишь, как красиво?“ Он был прав: не было никакой необходимости в этом *соль!*

Он хотел, чтобы я исполнял романс вполголоса, а не кричал. „Запомни, — часто повторял он, — Верди написал именно так, и исполнять надо так, ни на четверть больше, ни на четверть меньше, темп должен быть точным. Следи за моей палочкой, и ты не ошибешься!“

Другой случай, показывающий, как внимательно Тосканини относился к тому, что написано автором, — „Паяцы“ в „Ла Скала“. Я пел „Пролог“ без *ля-бемоль,* которое обычно добавляли все баритоны, и без этой ноты „Пролог“ приобрел особую красоту. Тосканини бил абсолютно прав: эта нота совершенно лишняя, только напрасная трата голоса!»

В декабре 1928 года в «Ла Скала» ставились «Мейстерзингеры» Вагнера. Партию Евы пела новая для «Скала» певица синьорина МафальдаФаверо. Вот что она рассказывает о своем дебюте:

«Мы начали репетировать, маэстро постепенно раскрывал мне, какой должна быть Ева. Вдруг совершенно неожиданно к генеральной репетиции я осталась совсем без голоса. В ту пору не принято было готовить дублеров. Никто не репетировал роль параллельно со мной и не мог заменить меня з случае болезни. Думали, что придется по моей вине отложить спектакль. Тогда

Тосканини сказал мне: „Послушай, не волнуйся; делай все, что положено по роли, словно ты поешь, но петь за тебя буду я“.

Между генеральной репетицией и спектаклем был разрыв в три дня, и я успела выздороветь за это время. Нетрудно представить, какое значение для меня имел этот дебют: ведь мне не было тогда и двадцати лет! Помню, я пела и двигалась по сцене, но делала это не по своей воле. Меня заставляла петь сама душа Тосканини — его взгляд был неотрывно, пристально устремлен на меня, и так повелительно, что мы пели лучше, чем были на то способны».

Рудольф Боккельмаы, один из самых знаменитых исполнителей опер Вагнера, говорит о встрече с Тосканини в Байрейте:

«Разумеется, у нас проходили репетиции за роялем с Тосканини. Они были очень трудными, потому что маэстро требовал петь в полный голос. Репетируя, он был необыкновенно собран. Я встречался со многими дирижерами первоклассных оркестров и должен отметить, что Тосканини самый объективный из них. Верность партитуре являлась основой интерпретации. Его требования граничили с педантичностью: он не терпел ни малейшей ритмической неточности. Отбивая палочкой такт и указывая в ноты, маэстро повторял: „Hier steht, hier steht“ („Здесь написано, здесь написано“). Он не говорил по-немецки, но эти два слова знал. С певцами, которые забывали его замечания, он обходился очень резко. Но если все шло хорошо и он был доволен нами, завязывалась дружеская беседа. Он рассказывал о Верди, о Рихарде Вагнере: „C'est mon grand maitre“ („Это мой великий учитель“). Маэстро говорил, что многим обязан Вагнеру. Мы узнали, что, выступая в Байрейте, Тосканини полностью отказался от гонорара. Он очень хотел дирижировать в Байрейте, городе Вагнера, считая работу там чрезвычайно важной для себя».

В Зальцбурге в 1937 году Тосканини ставил «Фальстафа». С этой постановкой связано имя знаменитой певицы сопрано Марии Канилья, которая до того времени ни разу не встречалась с маэстро:

«Я всегда очень огорчалась, когда меня спрашивали: „Синьорина, вы пели когда-нибудь с Тосканини?“ — а я вынуждена была отвечать: „Нет“. Этот вопрос мне задавали почти каждый вечер… Мне стало казаться, что в моей карьере упущено что-то такое, без чего она не может развиваться легко и свободно. В 1939 году я пела на открытии сезона в „Метрополитен“, а когда вернулась в июле в Италию и отдыхала с семьей в Виареджо, однажды получила телеграмму из Зальцбурга: „Прошу телеграфировать согласие петь субботу вечером „Фальстафа“ под

моим управлением. Тосканини“.

Нетрудно представить мой восторг, я буквально прыгала от радости, получив эту телеграмму, хотя до спектакля оставалось всего два дня. Я тотчас же ответила телеграфом: „Выезжаю немедленно“, — и вместе с отцом села в поезд. В спальном вагоне, перелистывая клавир „Фальстафа“ (я пела оперу в январе в „Ла Скала“ с Де Сабата), обнаружила, что не помню ни одной фразы. Мне показалось, я впервые в жизни вижу эти ноты. „Все погибло…“ — подумала я.

В девять часов утра мы прибыли в Зальцбург, на вокзале нас ожидала машина маэстро Тосканини, в которой находилась синьора Карла и другие люди, приехавшие встречать меня. Они посадили нас в машину и привезли прямо в театр, где уже началась репетиция. Первый мужской квартет был пройден, и я оказалась на сцене, не имея ни минуты отдыха. Прямо перед собой в оркестровой яме я впервые в жизни увидела маэстро Тосканини. На сцене не оказалось никакой мебели даже стула, на который можно было бы опереться. Не было и суфлера. Рука Тосканини взметнулась вверх, давая сигнал внимания. Я перекрестилась и начала петь. Когда закончился I акт, по пути в артистическую уборную, дрожа от страха, я встретила маэстро. Он сказал мне: „Очень рад, синьорина. Все хорошо, продолжайте так же“.

Мы отрепетировали всю оперу вполне благополучно. Я навсегда запомнила эту поднятую руку, она, казалось, предупреждала: осторожно, не ошибись! И рука эта уверенно вела меня. Когда последний раз опустился занавес на заключительном, четвертом спектакле, я зашла к Тосканини попрощаться и поблагодарить его: „Маэстро, — сказала я, — сегодняшний вечер мог бы завершить мою карьеру: я достигла величайшего из своих желаний и теперь могу успокоиться!“ Он возразил мне: „Синьорина, все прошло хорошо, можно отдыхать, однако я хочу вам заметить только одно: возможно, я ошибаюсь, но можно проверить по партитуре — каждый вечер в сцене с корзиной вместо cavolo (капуста) вы пели cavoli (множественное число)“. Маэстро взял ноты, и мы нашли нужную фразу. Он был прав: вместо da una mitraglia di torai di cavolo…я пела cavoli, и это слово не могло рифмоваться с trisavolo (прапрадед) в другом стихе. Тосканини был абсолютно точен даже в мелочах!

Если бы сейчас я стала сравнивать „Фальстафа“ Тосканини и Де Сабата, я оказалась бы в неловком положении, потому что оба исполнения были прекрасными. Де Сабата более нервный, сжатый, более порывистый; Тосканини уравновешенный, ровный, сосредоточенный. Больше всего меня поразила сцена III акта,

когда я вспоминаю ее, у меня мороз проходит по коже. Я стояла за кулисами. В этот момент на сцене Квикли пропела: „Нанетта, что случилось, что случилось?“ Так вот здесь звучание оркестра, руководимого Тосканини, показалось мне каскадом жемчужин, падающих на серебряное блюдо».

В 1946 году в Эн-Би-Си в Нью-Йорке в честь 50-летия первой постановки «Богемы» Пуччини (ею маэстро дирижировал в Турине) опера была подготовлена для передачи по радио. Мими пела Личия Альбанезе:

«Он прошел сначала со мной одной всю партию. Это заняло два или три дня. Потом репетировал отдельно с Жаном Пирсом и, наконец, наши дуэты. Я посещала все репетиции, даже если не была занята, потому что всякий раз, присутствуя на занятиях, всегда чему-то училась…

Прежде всего он разучивал партии с отдельными певцами, потом квартеты и, наконец, ансамбли с хором. Много времени он уделял поискам выразительности, требуя волнения и страстности. Он говорил: „Вы должны придать смысл, выявить значение слов; произносите их ясно и выразительно, не усиливая звук голоса, соблюдайте линию в пении, иными словами, не затушевывайте красоту“. Это было большим уроком. Он повторял, что слова очень важны, потому что именно их смысл и выразительность волнуют публику.

Я уже много лет пела „Богему“ до встречи с Тосканини, но после занятий с ним я стала играть Мими более нежной, более изящной. И все это благодаря тонким оттенкам, которые так заботливо искал и на которых так настаивал Тосканини».

Лотте Леман, блиставшая в 30-х годах на сценах многих оперных театров мира, говорит, с каким волнением она пришла на репетицию к Тосканини в Нью-Йорке:

«Я встретилась с ним впервые в Нью-Йорке, когда он готовил одну из радиопрограмм. Незадолго до нашего знакомства он слышал меня в Вене, в „Арабелле“ Рихарда Штрауса. Никогда не забуду, как я пришла в гостиницу на репетицию. Надо было спеть большую арию из „Фиделио“ и первую арию Елизаветы из „Тангейзера“. Я уже была очень известной певицей, выступала в самых больших театрах мира, но в тот день боялась идти к Тосканини. Но кто из певцов не боялся его? Тосканини не терпел этого, он не мог понять, почему так происходит. Помню, он сказал властно: „Пойте!“ Репетиция длилась много времени и была очень утомительной из-за ужасного нервного напряжения. Не могу сказать, как прошел концерт, потому что я плохо сознавала все происходящее. Однако маэстро остался доволен.

Тосканини требовал, чтобы все занимающиеся музыкой были

предельно собраны и не щадили себя. Олицетворение совершенства, он добивался совершенства и от всех нас: он требовал идеальной точности и одновременно полного проникновения в музыку».

СЦЕНА И РЕЖИССУРА

Говоря об итальянском оперном театре конца прошлого века, мы уже обращали внимание на основные недостатки, с которыми трудно было бороться: оркестры, собранные на короткое время, случайный подбор хора, сложности в достижении необходимого художественного уровня в постановке спектакля (главным образом, костюмов и декораций). Правда, итальянская традиция, рожденная в XVI и XVII веках, была еще жива при постановке «больших» классических опер — с внушительными перспективами площадей, величественными залами, огромными волшебными садами и священными лесами и пр. Но времена изменились: на смену пышным постановочным операм пришли оперы веристские — обнаженные вершины гор вытеснили приглаженные сады, простые деревянные дома и шалаши возникли на месте роскошных дворцов. Правдоподобие сменило фантастику. В погоне за дорогостоящими великолепными голосами импресарио жертвовали зрелищностью. На декорации и костюмы денег не хватало, приходилось довольствоваться лишь общими намеками.

Как только Тосканини приезжал в какой-нибудь театр, он сразу же пытался ввести необходимые усовершенствования в постановку опер. Однако борьбы была трудной и упорной, так как он часто наталкивался не только на нежелание что-либо сделать, но и на финансовые трудности. Едва ему удалось организовать в «Скала» Независимое общество, создать условия, о которых он мечтал всю жизнь, Тосканини тотчас же начал преобразования. Глубокое знание театра, опыт и чутье помогли создавать спектакли, где музыка, декорации, костюмы, — все компоненты соединялись в одно художественное целое.

Естественно, он не довольствовался только предварительными замечаниями — он сам следил за всей постановочной работой над спектаклем. Маэстро присутствовал даже на световых репетициях. Часами задерживаясь в театре, он настаивал на изменениях и улучшениях, которые считал необходимыми.

Возникла потребность в оперном режиссере. Именно со времени создания Независимого общества «Скала» такая фигура и появилась в итальянском оперном театре. Прежде в постановке спектакля принимали участие все понемногу: дирижер, хормейстер, машинист сцены. Тосканини всегда интересовался сценическим действием, игрой актеров, движением масс, но официально имя режиссера появилось на афише «Ла Скала» только в 1921 году. Первыми режиссерами были Вирк и Форцано.

Однако, как мы *уже* отмечали, Тосканини продолжал осуществлять художественное руководство. Он был как бы главным режиссером — внимательным, точным, добивающимся целостности спектакля. Маэстро требовал, чтобы на сцене все отвечало намерениям композитора. Буря в «Риголетто»? Она должна быть в театре страшной по своей правдивости, почти настоящей, чтобы зрители в финале оперы леденели от уиюса. А в «Фальстафе» комичность Квикли подчеркивалась бы акцентами на определенных музыкальных фразах.

О первых своих опытах в «Ла Скала» рассказывает режиссер Джоаккино Форцано:

«Я познакомился с Тосканини в 1921 году, когда в „Ла Скала“ впервые ставился Триптих Пуччини (первая постановка Триптиха была в Риме, в театре „Костанци“; в то время театром руководили Вальтер Мокки и Эмма Карелли). Потом Триптих должен был идти в „Скала“. Меня пригласили его поставить, поскольку либретто опер „Сестра Анжелика“ и „Джанни Скикки“ 'принадлежали мне. Мне поручили и „Плащ“. На первой репетиции „Сестры Анжелики“ во время небольшого отдыха, который я дал хору, ко мне подошел портье: „Синьор Форцано, маэстро Тосканини хотел бы познакомиться с вами“. Я поздоровался с Тосканини, и он сказал мне: „Отлично, молодой человек, молодец, Форцано! Вы делаете как раз то, чего я добиваюсь в оперных спектаклях: вы хотите, чтобы хористки перестали быть хористками, а превращались бы в настоящих монахинь. Почему бы вам не остаться в „Скала“? Увидите, мы с вами поставим отличные спектакли“. Случилось так, что я действительно остался в „Скала“ с Тосканини. И в самом деле, мы ввели много нового, коренным образом изменив режиссуру в опере. Мы стремились верно раскрыть сюжет, его своеобразие, показать публике точное значение каждого события. Наши взгляды на режиссу ру совпадали: сохраняя все музыкальные эффекты, доводя их до совершенства, Тосканини старался внести жизненность и правду в оперу. Верное драматическое действие должно подчеркивать драму в музыке. Теперь уже невозможно было строить мизансцены по старинке: два ряда хористов по бокам площадки, а в центре — солисты. Оперный спектакль стал сюжетным, публика наконец могла разобраться в событиях, которые в ней происходили».

Николай Беиуа, один из лучших театральных художников, делится своими впечатлениями о встречах с Тосканини:

«Меня пригласил Тосканини в „Ла Скала“ в 1925 году. Его интересовало, как русский художник оформит „Хованщину“. Тогда русский стиль не был еще освоен декораторами „Ла Скала“,

такими, как Ровешалли, Маркьоро, Сантони, а я родился в Петербурге; поэтому Тосканини без колебаний согласился на предложение режиссера Александра Санина поручить мне эту постановку. После первых же контактов с маэстро я понял, что оформление спектакля для него имело огромное значение. Сцена не была дополнением к музыке, она венчала оперу; декорации не рассматривались как нечто самостоятельное, они входили составной частью в явление искусства, имя которому спектакль. Для постановки „Хованщины“ по заказу „Ла Скала“ я еще в Париже сделал эскизы декораций, которые Санин привез в Милан показать Тосканини. Они ему очень понравились. С этого момента работа была поручена мне уже официально. Тосканини захотел, чтобы я подготовил и эскизы костюмов, а также бутафории, потому что, повторяю, он воспринимал спектакль как гармоничное целое. В ту пору в оперном театре было принято так: декоратор оформлял сцену, а костюмы и все остальное делал другой художник. Большая часть костюмов шилась тогда в „Скала“ по эскизам прекрасного художника Карамба. Он не возражал, чтобы для „Хованщины“ подготовил костюмы я. Должно быть, на этом спектакле впервые попытались объединить усилия декоратора и костюмеров, режиссера и дирижера. Тосканини очень внимательно следил и за техническими репетициями, например за установкой света.

Помню, когда я снова увидел маэстро в „Ла Скала“ в 1946 году, он выглядел поразительно молодо, был полон жизни, энергии и, как двадцать лет назад, увлечен какими-то идеями. Он всегда был готов высказать свое мнение — очень точное, очень острое. Директор „Ла Скала“ Гирингелли поручил мне подготовить декорации к „Отелло“ (думаю, с согласия Тосканини, поскольку поначалу предполагалось, что дирижировать оперой будет он). И тут маэстро дал мне необычайно ценные советы, которые я применил на практике. Одно из самых интересных предложений Тосканини: в III акте „Отелло“ разделить сцену на две половины, чтобы выпуклее подать первую ее часть — камерную, во время которой происходят знаменитые драматические события с платком между Отелло, Кассио, Яго и Дездемоной; маэстро посоветовал мне сделать сцену мрачной, ограничить ее в масштабах и поставить четыре широкие колонны — это поможет найти наиболее интересные мизансцены для четырех основных героев оперы.

Действительно, Тосканини видел в каждом эпизоде не только его внутренний смысл, но стремился как можно выгоднее передать действие внешне, в оформлении. По совету Тосканини, эта же сцена должна трансформироваться в огромный зал для

торжественных приемов. Сменить декорации надо было за семь секунд, то есть за то время, пока за кулисами звучит труба, оповещая о прибытии послов и начале празднества.

Оперой „Отелло“, как известно, дирижировал в 1946 году не Тосканини, а Де Сабата. Во время перемены декораций свет гасился даже в оркестре, чтобы зрители при абсолютной темноте в зале не смогли бы обнаружить секрет быстрого превращения: мрачная, тесная сцена внезапно становилась огромной — все пространство сценической коробки занимала грандиозная декорация — сверкающая позолотой мозаика, создавался эффект, который предвидел Тосканини».

Профессор Аугусто Росси, много лет игравший в оркестре «Ла Скала», показывает, как Тосканини добивался желаемых результатов:

«Маэстро непременно хотел держать под своим контролем все, каждую мелочь, даже самую незначительную. „Музыку слушают, — повторял он, — а на сцену смотрят“. Он вмешивался в режиссуру, показывая певцам, как они должны играть. Помню, например, как он прыгал по сцене, показывая исполнителю Отелло его поведение после убийства Дездемоны. Тосканини и режиссера ставил в строгие рамки. В связи с этим вспоминается один эпизод. Не могу сейчас назвать, в какой опере, маэстро в определенном месте подозвал Форцано и сказал ему: „Давай договоримся, Форцано, мне это движение нужно… на этой вот фразе“. — „Хорошо, маэстро“, — проговорил режиссер. — „Смотри, Форцано, хоть ты и тосканец, но помни, что я Тосканини, — не вздумай обманывать меня и делай то, что я тебе сказал“».

О работе с актерами вспоминает одна из самых выдающихся певиц «ласкаловского» периода Тосканини Джулия Тесс:

«Маэстро присутствовал на всех репетициях. И нам тоже интересно было следить за всем, что происходило во время его репетиций. Скрипкам, например, он посоветовал: „Дышите, дышите; эти фразы должны быть нежными, бархатными“. И певицам: „Изучайте, вникайте в текст; старайтесь произносить его как можно естественнее, только тогда у вас появится красивый звук. Вы должны фразу прежде продумать, а потом спеть. Она должна созреть в вашей голове, иначе вы не сможете выразительно пропеть ее“».

Роза Бемитон, одна из самых прославленных звезд «Метрополитен», рассказывает, как маэстро помогал ей найти большую выразительность в создании образа:

«Летом я поехала в Ривердейл к маэстро. Пока мы сидели после обеда на террасе, он как бы случайно сказал мне, что я

могла бы спеть с ним „Фиделио“ в передаче Эн-Би-Си. Это предложение очень взволновало меня: я слышала эту оперу под управлением Тосканини в Зальцбурге с Лотте Леман — лучшее исполнение трудно себе представить. Позднее я узнала, что маэстро уже прослушал в Нью-Йорке много сопрано, ища певицу на партию Леоноры. Я пела эту партию в Буэнос-Айресе, но попросила дать мне несколько дней на подготовку. Мы репетировали все лето, по два или три раза в неделю. Маэстро поразительно тонко отделывал эту очень трудную партию. Часто он звонил мне: „Знаешь, я думаю, завтра мы эту фразу споем иначе, совсем по-другому…“ Он все время старался найти решение, которое лучше всего соответствовало моим возможностям и в то же время не нарушало желания композитора.

Маэстро постоянно повторял, что слова сочиняются раньше, а музыка приходит потом; поэтому, чтобы добиться выразительности, надо понять глубокий смысл слов. Только так рождается атмосфера спектакля».

ГРАМЗАПИСИ

В первые годы возникновения грамзаписи Тосканини враждебно относился к этой технической новинке: он не обнаруживал никакого сходства между звуком граммофонным, механическим и звуком живым, звучащим во время исполнения.

Понадобились большие усилия поклонников Тосканини, понимавших, сколь важно передать последующим поколениям эволюцию тосканиниевского творчества, чтобы маэстро в конце концов уступил и согласился на запись. И теперь мы можем снова наслаждаться искусством великого дирижера.

Немецкий музыкальный критик Вилли Райх так вспоминает о первых записях Тосканини:

«Впервые Тосканини записывался на пластинки в 1920 году во время турне с оркестром „Ла Скала“ по Америке. Ему было тогда 53 года, и 34 года он уже дирижировал оркестром. Если учесть, что Тосканини закончил свою деятельность в 1954 году, то первые записи были сделаны как раз в середине его долгой карьеры. Первые произведения, запечатленные на пластинке с помощью примитивной „трубы“, — менуэт из Симфонии си-бемоль мажор Моцарта и „Отважная“ Винченцо Галилеи (отца знаменитого физика и астронома) в переложении для оркестра Респиги. Тогда же были записаны на шестнадцати односторонних пластинках симфонические номера и сцены из опер Моцарта, Бетховена, Берлиоза, Мендельсона, Доницетти, Визе, Массне, Вольфа-Феррари и Пиццетти. Современная техника звукозаписи вытеснила эти пластинки с рынка, поэтому сейчас их очень трудно найти. Но что действительно изумляет при сравнении первых записей с последующими — общий интерпретаторский почерк: лишь самые незначительные изменения появились в записи тех же произведений, сделанной значительно позже. Однако разницу в окраске звука мы определить не можем, так как слишком велико расстояние, пройденное техникой звукозаписи».

Роберт К. Марш, составивший список записей Тосканини, подсчитал, что сейчас в продаже имеется более 250 пластинок маэстро.

«Наибольшее количество изданий выдержало Скерцо Мендельсона из „Сна в летнюю ночь“ (с 1921 по 1947 год осуществлено 5 вариантов этой записи). До конца 1954 года было продано более 20 миллионов пластинок Тосканини. Другие дирижеры такого тиража никогда не имели. Надо учесть, однако, что никакой иной дирижер, кроме Тосканини, не оставался на подиуме столь долго — 68 лет.

Кроме пластинок, которые имеются в продаже, существуют записи (механические и магнитофонные), неизвестные широкой публике по причинам художественным и коммерческим. Большая часть их находится в Америке, в Ривердейле, у сына маэстро Вальтера. Думаю, что этот материал, если бы он оказался в распоряжении ученых-музыковедов, несомненно смог бы выявить новые аспекты искусства Тосканини и интерпретации тех или иных произведений».

Многие критики отмечали поразительную одинаковость длительности звучания одних и тех же пьес, записанных Тосканини в разные годы. Однако нужно заметить, что иногда у него длительность не совпадала. Например, запись 1938 года «Приглашения к танцу» Вебера звучит 9 минут 52 секунды, а в издании 1951 года — 7 минут 52 секунды. То же самое мы обнаруживаем и в записях некоторых других произведений. Но это случаи очень редкие. Обычно хронометраж поразительно одинаков. Например, запись Симфонии, соль минор Моцарта в 1938 году длится 22 минуты 55 секунд и в 1950 году — 22 минуты 55 секунд, а между этими исполнениями прошло целых 12 лет.

Как известно, большая часть записей осуществлена Тосканини в Соединенных Штатах. В полуподвале его дома в Ривердейле расположена аппаратура для прослушивания и монтажа записей и склад хранения пленок. В этой своего рода кузнице маэстро до самых последних дней своей жизни вместе с сыном Вальтером прослушивал свои работы, стараясь отобрать наиболее совершенные варианты.

О записях с оркестром Эн-Би-Си рассказывает Ричард Моор, технический помощник Тосканини:

«В последние годы Тосканини записывал почти каждый понедельник и вторник, после того как заканчивалась передача по радио. Писали на магнитную пленку, поэтому не возникало необходимости в остановках или делении произведений на части, как это бывало прежде, при записях на пластинки. Теперь он мог при желании записывать сразу целую симфонию. При старой технике, наоборот, он был ограничен четырьмя или четырьмя с половиной минутами. Поначалу записи производились в студии „8Н“ Эн-Би-Си, затем в Карнеги-холл…

Обычно после первых пятнадцати минут записи маэстро прослушивал первую часть. Если оставался доволен, продолжал работу, иной раз целый час или полтора без остановки. Потом он прослушивал все записанное, в двух-трех местах ему что-то не нравилось, и он переписывал отдельные эпизоды, а иногда и полностью какую-то часть… Запись на пленку — все-таки процесс

механический, ибо микрофоны не слышат так, как человеческое ухо. Каждый раз надо было найти особое положение инструментов, которое бы давало эффект, похожий на звучание в концертном зале. Помню, когда Тосканини дирижировал „Смертью и просветлением“ Рихарда Штрауса, за три часа нам не удалось записать ничего удовлетворительного. Все не нравилось маэстро, и запись была прекращена. Только спустя месяца два мы наконец записали эту вещь как следует.

Думаю, поистине уникальными надо считать записи симфонических поэм, таких, например, как „Римские празднества“ и „Пинии Рима“ Респиги, из-за исключительного звукового богатства, какое Тосканини удалось извлечь из оркестра. Когда маэстро прослушивал одну из первых записей „Римских празднеств“ (запись была хорошей), он вскипел гневом, потому что, утверждал он, не было достаточного forte. Мы вежливо заметили, что невозможно получить больший уровень звучания, не выдержит аппаратура. Он бросил гневно: „Сломайте аппаратуру!“ Кое-как нам удалось немного усилить звук, и в конце концов маэстро остался доволен.

Основой каждой его интерпретации является, на мой взгляд, чувство „линии“; у пего даже опера (например, „Аида“) кажется единой непрерывной симфонической поэмой — от увертюры до последнего такта. То же самое мы ощущаем, слушая Девятую симфонию Бетховена. Помню, сначала чы записали последнюю часть симфонии (так было удобно хору). И все же, когда прослушиваешь се целиком, обнаруживаешь эту ровную непрерывную линию. В Девятой, должно быть, музыкальная архитектура самая массивная; Бетховен требует от хора и солистов почти нечеловеческих усилий, и оркестр порой заглушает вокалистов. Соразмерить звучание очень трудно даже в концертном зале, а на записи добиться гармонии еще более сложно.

Маэстро был вполне удовлетворен записью Девятой, хотя, давая согласие на воспроизведение ее в грамзаписи для продажи, буркнул: „Я почти доволен“».

Инженеру Сандро Чиконья маэстро поручил оборудовать в миланском доме на виа Дурини установку для прослушивания записей, чтобы иметь возможность продолжать во время пребывания в Италии (1946 г.) работу, которую он проводил в Америке. Чиконья делает нас свидетелями драматической борьбы между требованиями, предъявленными Тосканини к исполнению, и ограничениями, поставленными техникой, которая и сейчас еще не способна полностью передать чувство, возникающее при живом исполнении:

«Тосканини хотел, чтобы и в записи ощущалось дыхание концертного зала, но всего сразу достичь невозможно: соотношение между pianissimo и fortissimo в любой записи всегда будет иным, чем на публичном концерте. На эту тему у нас всегда возникали споры с маэстро.

Он никогда не позволил бы выпустить пластинку с какой-нибудь погрешностью в исполнении. Если в записи обнаруживались недостатки, надо было в предыдущих дублях искать наиболее удачную запись этого эпизода. Представление об исключительной требовательности маэстро дает пример записи „Дон-Кихота“ Штрауса. Прослушивая восьмой вариант, Тосканини сказал: „Вот в этом пассаже я не слышу пиццикато скрипок“. Мы взяли запись генеральной репетиции — там пиццикато было слышно лучше. „Тут пиццикато слышно хорошо, — подтвердил маэстро, — но мне не нравится все исполнение“. Чтобы решить этот ребус, пришлось перебрать все записи и найти наиболее верный вариант.

Другой пример — „Риголетто“. Осталась запись только IV акта оперы, потому что всякий раз, когда маэстро дирижировал ею, записи не производились. Удалось зафиксировать IV акт на одном из концертов. Тосканини долго не хотел прослушивать эту запись: по его мнению, он дирижировал тогда недостаточно хорошо. Наконец однажды вечером он решился. Мы заперлись в студии, он сел на свое обычное место — в угол дивана, сложив руки на груди, как бы отстраняясь от происходящего. Но минуты через две-три я понял, что исполнение ему нравится. Он встал и начал дирижировать, это был знак хорошего расположения духа. Когда подошли к концу, я спросил, разрешает ли он перевести эту запись на пластинку. Он сразу же согласился, добавив: „А я был совершенно уверен, что дирижировал плохо!“ Он был так счастлив, что на официальном бланке (я его бережно храню), прежде чем поставить свою подпись, как всегда, красными чернилами написал: „Да здравствует Верди!“»

Среди драгоценных записей сохранилось много фрагментов репетиций Тосканини, которые позволяют понять, какие средства использовал маэстро, чтобы достичь поставленной цели.

Этот материал представляет огромную ценность для музыкантов. Они действительно смогут понять причины недовольства дирижера и необходимость повторов. Немузыканты будут восхищены живописностью замечаний Тосканини и в то же время узнают, какую боль вызывало у маэстро несовершенство.

Дирижер Джанандреа Гавадзени, вспоминая об одной из таких записей (репетиция «Бала-маскарада»), показывает, как возникало что-то новое после каждого повтора:

«В этой записи нас прежде всего поразили его интонации, живые, властные, пружинистые. Они были бы неожиданными и для человека более молодого, а ведь маэстро шел тогда восемьдесят седьмой год. Его физическая крепость от контакта с музыкой превращалась в эстетическое здоровье. Живая интонация ясно слышалась в его голосе — властном, чарующем и устрашающем, повелительном, взволнованном, то шутливом, то гневном, в голосе поющем, голосе неповторимом. Слыша этот голос, мы поняли искреннюю непосредственность его этического отношения к музыке, к репетиционной работе — для Тосканини в эту минуту самым важным в жизни, самым важным на свете было именно то, что звучало сейчас. И всякий раз, повторяя отрывок снова и снова, он никогда не делал это через силу, или неуверенно, или с той скукой, которая в других натурах, более хрупких или капризных, могла быть вызвана непрестанным повторением одного и того же. Но он повторял, потому что всякий раз чувствовал, что это не повтор, а начало нового».

ПАМЯТЬ И ХАРАКТЕР

Память была одним из самых выдающихся даров природы, которыми обладал Тосканини. В тот день, когда с места обычного виолончелиста он встал за дирижерский пульт, первое, что он сделал, — закрыл партитуру, лежавшую перед ним: «Аида», которая шла в тот вечер, полностью хранилась в его памяти — не только ноты, но и все знаки, какие поставил Верди, заботясь о выразительности оперы. Тосканини был настоящей ходячей энциклопедией: достаточно было только упомянуть о чем-либо, как в его памяти оживали события и факты, относящиеся к далекому прошлому. Однажды он рассказал, как еще совсем молодым музыкантом играл на виолончели в двух симфонических концертах под управлением маэстро Больцони. Много лет спустя Больцони в разговоре с Тосканини признался, что никогда так не нервничал, как во время этих двух концертов. «Из-за чего?» — удивился Тосканини. «Из-за тебя… Я видел, как в паузах ты безучастно смотрел по сторонам, словно отсутствовал. Я боялся, что, отвлеченный посторонними мыслями, ты вовремя не вступишь и все испортишь. Ты почти взбесил меня, когда я понял, что опасаюсь напрасно, потому что в нужный момент, не глядя в ноты, ты внезапно переходил от полной отрешенности к самому живому участию в исполнении». — «Дорогой маэстро, — ответил Тосканини, — я знал партитуру наизусть, и мне не надо было смотреть в ноты, чтобы вступить точно».

В самые первые годы своей дирижерской деятельности Тосканини поражал окружающих, дирижируя всеми операми наизусть. По этому поводу друг юности маэстро Марио Паниц-царди вспоминает один анекдотический случай, происшедший в Генуе в 1891 году, где Тосканини провел две оперы — «Миньон» и «Кармен».

«Утром на другой день после премьеры „Миньон“ в газете „Девятнадцатый век“ Акилле де Марци, музыкальный критик, хоть и хвалил спектакль, проведенный молодым дирижером, но при этом отметил, что дирижировать произведением с такой довольно сложной инструментовкой (так казалось в те времена!) лучше, держа на пульте раскрытую партитуру, чем надеяться на свою память.

В тот же день Тосканини, ужиная в скромной траттории на пьяцца Нуова — теперь площадь Умберто I — вместе со своими друзьями-музыкантами, среди которых был Деферра-ри, спросил его, не знаком ли он близко с де Марци. Получив утвердительный ответ, Тосканини сказал: „Можешь передать ему, что я готов на

пари, закрывшись в пустой комнате, записать по памяти всю партитуру оперы, не ошибись ни в одной ноте, точно так, как она написана Тома“.

И добавил: когда ему приходилось изучать партитуры, на страницах которых были чернильные пятна или еще какие-нибудь помарки, то потом, когда он дирижировал — разумеется, наизусть, — все эти пятна последовательно возникали перед его внутренним взором с такой же фотографической четкостью, что и ноты. „Можешь передать де Марци, — улыбаясь закончил Тосканини, — если он примет пари, я, воспроизводя по памяти „Миньон“, непременно поставлю на свои места и… чернильные кляксы“».

Об исключительной памяти маэстро рассказывает л скрипач Аугусто Росси:

«Должно быть, это было в Сан Луисе. Мы готовились к началу концерта, как вдруг второй фагот нашего оркестра Умберто Вентура в последний момент заметил испорченный клапан у своего инструмента, кажется, ми-бемоль. Помню отчаяние молодого человека: „Что скажет маэстро, если не услышит эту ноту!“ Мы решили сообщить Тосканини об этом до начала концерта. Пришли к нему в кабинет, объяснили, что случилось. Маэстро, перебрав в памяти произведения, которые были в программе, сказал: „Дорогой Вентура, может быть, я ошибаюсь, ибо я тоже могу ошибаться, но думаю, этого ми-бемоль тебе не придется ни разу брать за весь вечер“. Так оно и оказалось в действительности».

А вот что вспоминает Анита Коломбо:

«В 1915 году маэстро дирижировал „Тоской“ в театре „Даль Верме“ — одним из благотворительных спектаклей военного времени. А лет через десять или больше ставил ее в „Ла Скала“. На первой оркестровой репетиции маэстро остановил оркестр и обратился к валторнам: „Валторны, почему молчите?“ — „Маэстро, тут ничего не написано!“ — „Как ничего не написано?“ — Он посмотрел в партии и, обнаружив в этом месте паузы, удивленно проговорил: „Да нет же! Тут Пуччини написал восемь тактов для валторн!“ Мы сделали запрос в издательство Рикорди, но и в издательских экземплярах были паузы. Однако Тосканини, нисколько не сомневаясь в своей правоте, дописал восемь тактов для валторн. Когда опера была уже поставлена, в издательстве Рикорди нашли партитуру, в которой рукой Пуччини были вписаны эти восемь тактов».

Память Тосканини поразила и Мареию Дэвенпорт, американскую писательницу, дочь певицы Альмы Глюк:

«Я просматривала корректуру своей книги о Моцарте и

неожиданно заметила типографскую ошибку в одном из нотных примеров „Дон-Жуана“. Чтобы проверить этот такт на партитуре, я пошла в музыкальную библиотеку, но она была закрыта по случаю какого-то праздника. Я не могла ждать, так как нужно было срочно отправить материал в издательство. Тогда я позвонила маэстро, полагая, что у него, конечно, найдется нужная мне партитура. „Вы не помните, случайно, маэстро, где вступление тромбона в „Дон-Жуане“?“ — „Минутку… — ответил он. — Тромбон вступает в 9-й сцене, когда голос Командора прерывает разговор Дон-Жуана с Лепорел-ло… И все же я хочу проверить по партитуре…“ Маэстро не ошибся. Пораженная его памятью, я спросила его: „А когда вы в последний раз просматривали „Дон-Жуана“?“ — „Думаю, лет 30–35 назад!“».

И вот, наконец, свидетельство Антонине Botto:

«Помню, это было на одной репетиции „Тристана“. Маэстро готовил оперу вместе с швейцарцем Аппиа — экспериментальный спектакль. Мы находились на сцене: я за роялем, а маэстро на авансцене следил за певцами и отбивал такт. Проходили II акт. В какой-то момент, обернувшись ко мне, маэстро сказал: „Фа-диез“. Услышав это замечание, я немного растерялся; сцену повторили сначала, и, когда дошли до того же места, он снова заметил: „Фа-диез!“ — уже более громко. Я стал искать на нотной странице это фа-диез. Но его не было. Когда в третий раз мы репетировали эту же сцену, Тосканини вскочил и разъяренно закричал: „Фа-диез!“ Очень робко я заметил: „Маэстро, простите меня, но фа-диеза тут не написано…“ Тосканини, немного смутившись, быстро ушел к себе в кабинет. Если такой человек с уверенностью три раза поправлял меня, то, наверное, не случайно, и я стал внимательно изучать ноты. В издании Рикорди правая страница партитуры „Тристана“ имеет в ключе диез, которого на следующей странице уже нет. Очевидно, это опечатка. Я побежал к маэстро и застал его листающим партитуру. Он хотел убедиться своими глазами, есть там фа-диез или нет. „Маэстро, — проговорил я, — вы совершенно правы, тут опечатка!“ — „Знаешь, — ответил он, — меня чуть удар не хватил: выходит, я всю жизнь был ослом, если всегда играл это фа-диез“. — „Осел — я, маэстро, потому что не заметил опечатки“».

Однако знаменитая память Тосканини была человеческой, а не электронной, потому что и он хоть и редко, но ошибался. Об одном из таких необычных случаев рассказывает профессор Аугусто Росси:

«Мы репетировали „Дебору“ уже несколько часов. Маэстро выглядел очень усталым: он только что вернулся из Америки, где провел много концертов. В каком-то месте партитуры был такт на

пять четвертей, а маэстро стал отбивать его на четыре четверти. Музыкальная тема была у первого кларнета, который не мог следовать за дирижером, так как не в силах был перепрыгнуть через четверть. При повторе весь оркестр повторил ошибку маэстро, кроме кларнета: он, как я уже сказал, не мог сделать этого. Тосканини, услышав, что весь оркестр последовал за ним, кроме ведущего инструмента, почувствовал ошибку, остановил оркестр, бросил палочку и отпустил нас, сказав: „Идите домой, дети…“»

Не следует заключать великих художников в ту позолоченную рамку, где сияет непогрешимое совершенство. Когда мы видим лишь одни добродетели и не знаем недостатков, мы перестаем воспринимать их как реальных людей; они утрачивают человеческие черты и превращаются в «роботов» мудрости, ума, памяти и тому подобного.

Воспоминания, в которых отмечаются какие-то промахи, оплошности и прочее, приближают великих людей к нам, обычным смертным, не наделенным столькими достоинствами, а напротив, обремененным недостатками. Нам не хотелось бы, чтобы Тосканини вошел в сознание своих новых поклонников каким-то сверхчеловеком, лишенным слабостей. Поэтому мы приводим здесь свидетельства о вспышках, странностях, каким был подвержен маэстро. Они помогут нам увидеть Тосканини в повседневной жизни — в минуты, когда, спустившись с подиума, он становился рядом с другими людьми — родственниками, коллегами, друзьями… Мы вспоминаем, например, один из его концертов в «Скала». Маэстро не любил толкотни, которую устраивали вокруг него поклонники, когда он пробирался к себе в артистическую. Зная это, его окружали друзья, чтобы во время короткого перехода в уборную он не соприкасался с людьми неприятными или слишком пылкими. В тот вечер после концерта, когда мы сопровождали Тосканини, которому нужно было отдохнуть, перед ним возник один известный дирижер, гость нашего театра… Обратившись к маэстро, он сказал по-французски: «Какой великолепный концерт, блистательный, изумительный…» Тосканини, вынужденный остановиться перед этим непредвиденным препятствием, метнул на него взгляд и сказал (разумеется, по-итальянски): «Осел!» Мы замерли от ужаса, но страх наш тут же перешел в изумление, когда мы увидели ослепительную улыбку, которая разлилась по лицу дирижера: «Как вы любезны, как любезны!» — повторял он, сияя от счастья. Он ни слова не понимал по-итальянски.

Тосканини до самых последних дней сохранил юношескую живость, почти детскую любознательность. Он способен был

часами просиживать перед телевизором, наслаждаясь зрелищем вольной борьбы. А иногда он уступал и простому любопытству, пытаясь стыдливо скрыть его. Об этой его маленькой слабости говорит и Марсия Дэвенпорт, рассказывая следующий эпизод:

«Никто, пожалуй, не мог бы утверждать, что знает истинные политические взгляды Тосканини, и прежде всего потому, что сам он всегда с гордостью заявлял, что ненавидит политику и всех политических деятелей. Разумеется, по-настоящему серьезно он ненавидел только фашизм. Любопытно, что даже когда он интересовался какими-то посторонними, не относящимися к музыке вещами, то все равно воспринимал их прежде всего как музыкант. В тот день, когда генерал Эйзенхауэр стал президентом США, я позвонила сыну Тосканини Вальтеру и спросила, нельзя ли прийти к ним посмотреть передачу по телевидению. Это был 1953 год. Маэстро, обычно много времени проводивший у себя в кабинете, в этот день часто выходил в гостиную, спускаясь и поднимаясь по лестнице, нервничал и, должно быть, не очень понимал, как можно приходить в гости только для того, чтобы посмотреть политическую передачу, а не ради общения с ним… Он ходил взад и вперед и возмущался: „Это же все глупости! Кому все это надо! Это ведь всего-навсего политика! Кому это может быть интересно?“ Наконец, любопытство побороло его, он не выдержал и тоже сел на диван посмотреть телевизор вместе со всеми. А в самый кульминационный момент, когда новый президент должен был появиться на экране, он нетерпеливо стал восклицать: „Вот, вот, сейчас… Вот сейчас выйдет…“ И с этой минуты вся церемония представления нового президента стала для маэстро спектаклем: он был человеком театра и воспринимал происходившее только как постановку. Когда же генерал Эйзенхауэр вышел наконец и оркестр, находившийся внизу, заиграл первые такты национального гимна, заиграл нестройно, фальшиво, маэстро вскочил, в ужасе всплеснул руками и воскликнул: „Мадонна, меня там нет, я бы им показал!“».

Несмотря на твердость и упорство, проявлявшиеся им всегда, когда надо было за что-то бороться, в обычной жизни он был робким человеком. Его боязнь публичности, нелюбовь к аплодисментам и рекламе проявлялись в потребности, как только заканчивался концерт, уйти к себе в артистическую, в тишину и одиночество.

Анита Коломбо вспоминает некоторые подобные странности маэстро:

«Должна сказать, что человечески он был прост, даже очень прост, ничего не требовал, если что-то касалось его лично. Однажды после концерта в Парме его зять Поло сказал

Тосканини: „Там, на площади, собрались твои сограждане. Они хотят видеть тебя и приветствовать“. Некоторые пармские друзья маэстро поддержали Поло: „Ну, иди, иди… выйди на балкон, на мицутку“. — „Но что мне там делать? Что я должен делать?“ — „Да ничего, тебе не надо произносить речь, только выйди и покажись… Это жест дружбы“.

Наконец маэстро согласился, начал уже подниматься с друзьями по лестнице, но, пройдя две ступеньки, остановился и убежал; он спрятался в комнате мальчика, работавшего на кухне гостиницы.

Когда мы возвращались из Берлина в 1929 году, то, подъезжая к вокзалу в Милане, выглянули в окно. На перроне нас ожидали друзья, знакомые, публика. Все кричали: „Тосканини, Тосканини, где Тосканини?“ — „Он здесь, — отвечали мы, — только что был здесь…“ Маэстро исчез. И нам немало пришлось потрудиться, прежде чем удалось разыскать его. Что же произошло? Увидев такую толпу, маэстро выскочил в коридор, спрыгнул с поезда и спрятался в каморке одного из работников дороги; напуганный железнодорожник, увидев его, вскочил, не понимая, что случилось, но Тосканини упросил его: „Нет, нет, пожалуйста, продолжайте работать; позвольте мне побыть здесь несколько минут“».

Одиночество, которого искал маэстро, было ему необходимо для обретения душевного равновесия. Его застенчивость проявлялась особенно сильно, когда он впервые сталкивался с каким-нибудь незнакомым человеком. Он был неловок, робок в такие минуты, очень смущен, не знал, как начать разговор. Обычно, стараясь нарушить неловкое молчание, которое неизбежно возникало в таких ситуациях, он прибегал к помощи музыки, обращая внимание на то или иное место в партитуре или вспоминая какой-нибудь любопытный эпизод. Он стеснялся даже в общении со своими внуками. Об отношениях. с дедом рассказывает Вальфредо, сын Вальтера:

«Он постоянно интересовался, чем я занят или что рисую. И не только мной интересовался, но и внучками — Эмануэлой и Соней. Однако беседа не всегда завязывалась, потому что я был немного робок. Когда в Ривердейле все уходили из дома — кто за покупками, кто на работу, — я оставался дома с дедушкой. Огромный стол был накрыт для завтрака только для нас двоих… Семидесятипятилетний старик и десятилетний мальчик… Пока мы ели, помнится, я мучился: о чем бы поговорить, чем бы развлечь его? Убежден, что и он думал о том же: что сказать, чтобы было интересно… Так возникало молчание, во время которого каждый из нас время от времени смотрел на другого и

улыбался.

У дедушки был чисто итальянский взгляд на семью, и он хотел, Чтобы в рождество или на Новый год все находились дома. На великолепные обеды, которые устраивала бабушка, мы, дети, допускались вместе со взрослыми…»

И в общении с близкими он был застенчив. Бывали, конечно, и дома вспышки гнева, но как только представлялась возможность, он старался уйти и никого не беспокоить.

Другая сторона в характере Тосканини — строгость к самому себе: он был придирчив не только к чужим промахам, но главным образом к своим ошибкам. Личия Альбанезе (сопрано) рассказывает такой случай:

«Всякий раз, когда я пела у него дома, сердце мое отчаянно билось. В Ривердейле мы вместе работали над „Травиатой“ и „Богемой“. И он говорил мне: „Знаешь, этот пассаж плохо звучал, когда мы передавали оперу по радио“. — „Но почему, маэстро?“ Он садился за рояль и играл. „Вот такой был темп, такой“, — показывал он. Он критиковал самого себя, о чем слушатели никогда и не подозревали. Он повторял „Творить надо бесконечно, я никогда не бываю доволен результатами своей работы“».

Когда Тосканини ошибался, он признавал это с большим смирением. Эцио Пинца рассказывал дирижеру Юджину Орманди об одном эпизоде в «Ла Скала»:

«Что-то, по-видимому, произошло, и это вывело его из себя, потому что все мы заметили, как он, дирижируя, повторял про себя: „Позор! Позор!“ И чем громче он говорил „Позор!“, тем сильнее мы пугались. Это сказывалось и на пении: каждый из нас допустил какую-нибудь ошибку. Когда акт закончился, все мы собрались в одной из комнат за кулисами, спрашивая друг у друга, кто в чем виноват. Вдруг дверь резко распахнулась, вошел маэстро: „Позор вам, вам и вам“, — сказал он, показывая на каждого из солистов. Мы опустили головы. Но секунду спустя дверь снова раскрылась: „Позор и дирижеру!“ — гневно крикнул маэстро и захлопнул дверь».

Вот каким запомнился Тосканини самому простому человеку, не имеющему прямого отношения к искусству, швейцару театра «Ла Скала» Антонио Педолли:

«Каждое утро маэстро приезжал в „Ла Скала“ в десять или в половине одиннадцатого, в зависимости от начала репетиций. Он приезжал даже раньше времени, потому что был очень пунктуален, и приезжал всегда один. Он постоянно носил черный костюм одного покроя и одну и ту же шляпу с полями, немного приподнятыми по бокам. Шляпу он надевал всегда прямо. В

первые годы он ездил на коляске и поручал мне расплачиваться с извозчиком; иногда он сердился, потому что извозчик, по его мнению, вез не той дорогой, выбирал более длинную, чтобы побольше заработать, в такие дни он входил в театр ворча. В своей уборной он снимал пиджак и надевал другой, более легкий, который носил на репетициях. Он был очень вежлив со всеми, но в оркестре делался совсем другим — таким, кого все боялись и обожали, потому что это был Великий Маэстро.

Потом, во время перерыва, он возвращался к себе в уборную и перекусывал немного; он часто завтракал в театре и никогда не интересовался, что ему приносят поесть. Его секретарше (или еще кому-нибудь) приходилось напоминать о еде, иначе он совсем не вспомнил бы о ней и продолжал репетицию не позавтракав. Он никогда не уставал, хотя работал очень напряженно. Он жил искусством, всегда жил искусством… дома занимался, в театре работал, дома занимался… и так без конца».

Интересно и свидетельство синьоры Манолиты Долгер, председателя итальянского туристского общества в США:

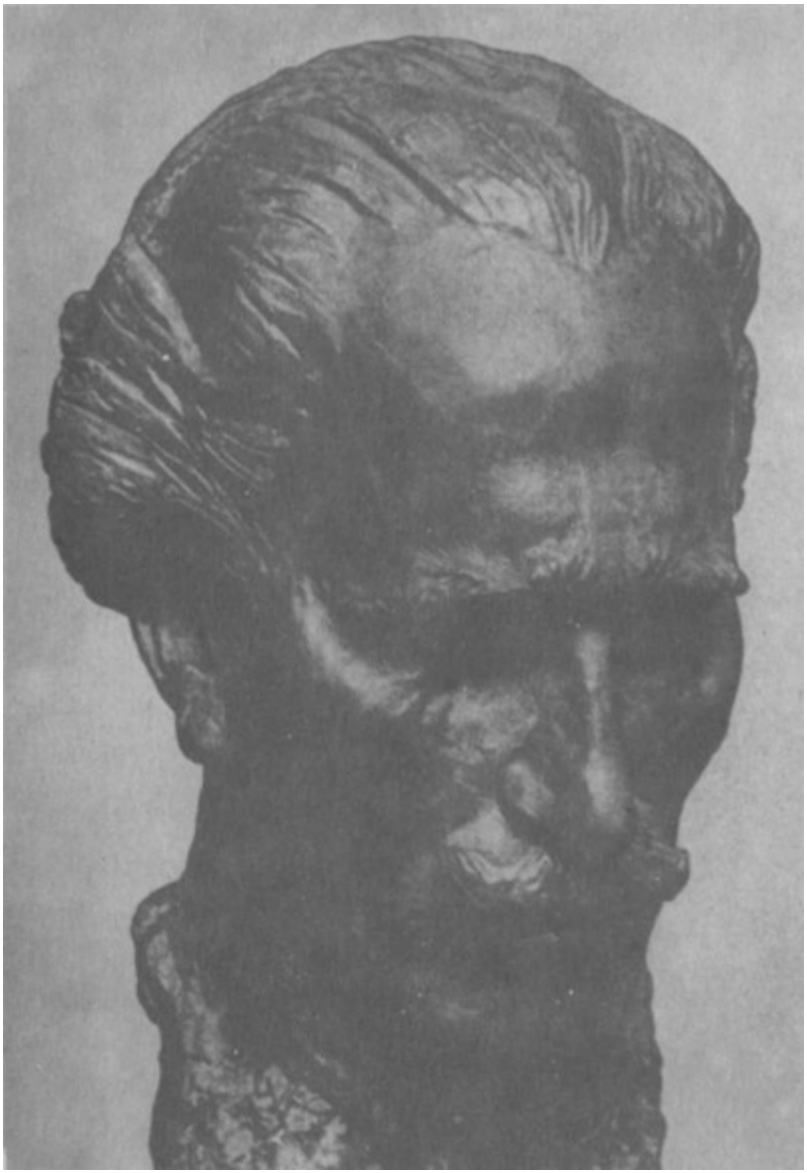
«Вилла „Паулина“ в Ривердейле — это типичный особняк состоятельного американца. Построена она в начале 1900-х годов. Комнаты просторные, с очень высокими потолками… Там, где находилась половина Тосканини, имелся большой подъезд, а за ним салон с широкой лестницей, ведущей на второй этаж. Тосканини помнил, сколько в ней ступенек (мне кажется, 32), он не хотел, чтобы кто-нибудь помогал ему подниматься и спускаться по лестнице. Я никогда не видела его с палкой, даже в последние годы.

Во время войны американцы предоставили ему полную свободу действий, хотя он всегда был итальянским подданным и патриотом, даже слишком итальянским, я бы сказала! Он постоянно следил за событиями в Италии и в трудные моменты старался помочь ей. Он регулярно организовывал благотворительные концерты для итальянцев. Например, в 1951 году, после наводнения на реке По, он всего за десять дней подготовил вечер, который имел огромный успех, и собрал очень большую сумму. Достаточно сказать, что ложи продавались по 200, 300, 500 долларов, а в то время доллар, конечно, ценился гораздо больше, чем сейчас!»

Все, о чем мы говорили здесь, все эпизоды, свидетельства и высказывания, конечно, не могут создать полного представления о многогранности характера маэстро. Это лишь мозаика деталей, которые с разных сторон раскрывают личность дирижера.

Но если даже не вдаваться в подробности, а посмотреть на то, что он сделал и сколько он сделал, послушать записи,

оставленные поколениям, которые придут вслед за нами, станет ясно, что его характер и поступки рождаются из глубокой и неуемной любви, которая воспламеняла его с детства до глубокой старости, вплоть до смерти, — из любви к музыке. Он с радостью шел навстречу музыке, но счастье выпадало не каждый день, ибо совершенство, к которому он стремился, ему приходилось завоевывать в постоянных страданиях, в изнурительной борьбе с косной средой, с воинствующей посредственностью, с людьми, которые не горели столь же страстно, как он. Его характер был порожден этой страстью: недовольство, вспышки гнева, нетерпимость, какими отмечены его необычайно напряженные дни, — яркое тому доказательство. И в самом деле, когда его строгая совесть отмечала, что совершенство достигнуто, лицо светлело, морщины разглаживались, исчезала озабоченность и появлялось выражение удовлетворенности от сознания верного и самозабвенного служения музыке. (…) Искусство Тосканини будет жить всегда, потому что оно рождено любовью.



Бюст Тосканини

Д. Вальденго в Александрии (1937)

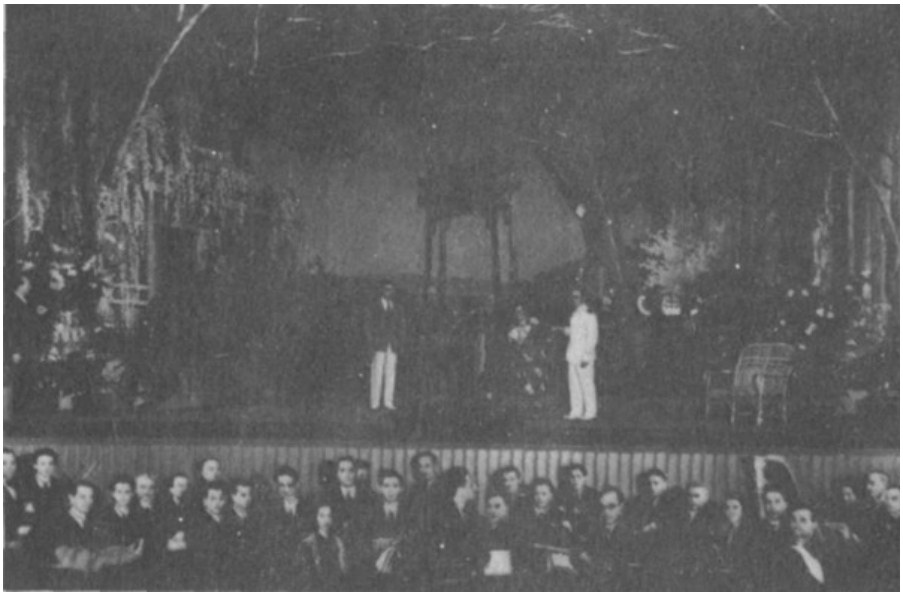
Д. Вальденго, М. дель Монако и Р. Фаринотти
Парма, 1943

Д. Вальденго в роли Марселя (Пуччини. «Богема»)
Парма, 1942

Д. Вальденго в роли Валентина (Гуно. «Фауст»)
Парма, 1942

Д. Вальденго в роли Амонасро (Верди. «Аида»)
Мехико, 1948

Д. Вальденго в роли Тонио (Леонкавалло. «Паяцы»)
Нью-Йорк, Метрополитен-опера, 1947



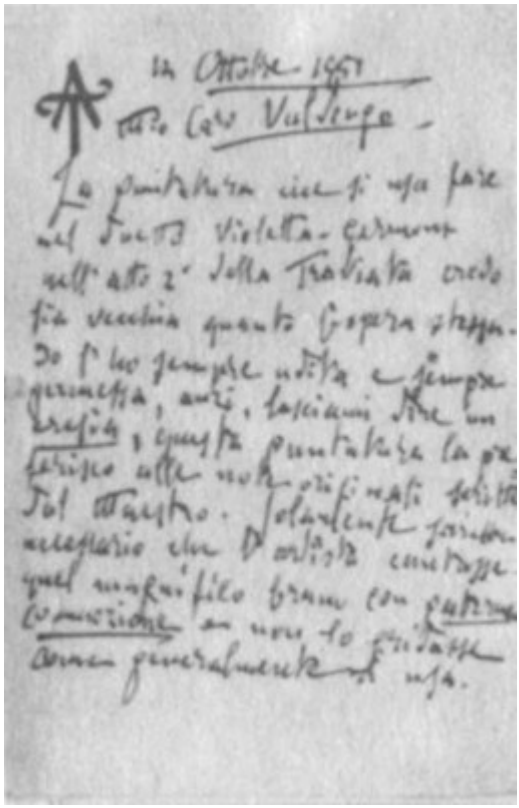
Д. Вальденго в роли Шарплеса (Пуччини. «Чио-чио-сан»)

Кабинет А. Тосканини
Нью-Йорк, Ривердейл,1947

А. Тосканини

Фотография, подаренная Д. Вальденго на память об исполнении «Аиды» в Эн-Ви-Си. Нью-Йорк, 1949

А. Тосканини и Д. Вальденго на борту парохода «Вулкания» перед отъездом дирижера в Италию (1949)



Письмо А. Тосканини Д. Вальденго. *Автограф*

Р. Винай (Отелло) и Д. Вальденго (Яго) в онере «Отелло» Верди

Нью-Йорк, 1949

Исполнители оперы «Фальстаф» под управлением Тосканини *Нью-Йорк, 1950*

Слева направо: Д. Вальденго, Т. Ранделл, Х. Эльмо, Н. Мерримен, Н. Скотт, Э. Нелли, Г. Карел ли, Ф. Гуаррера

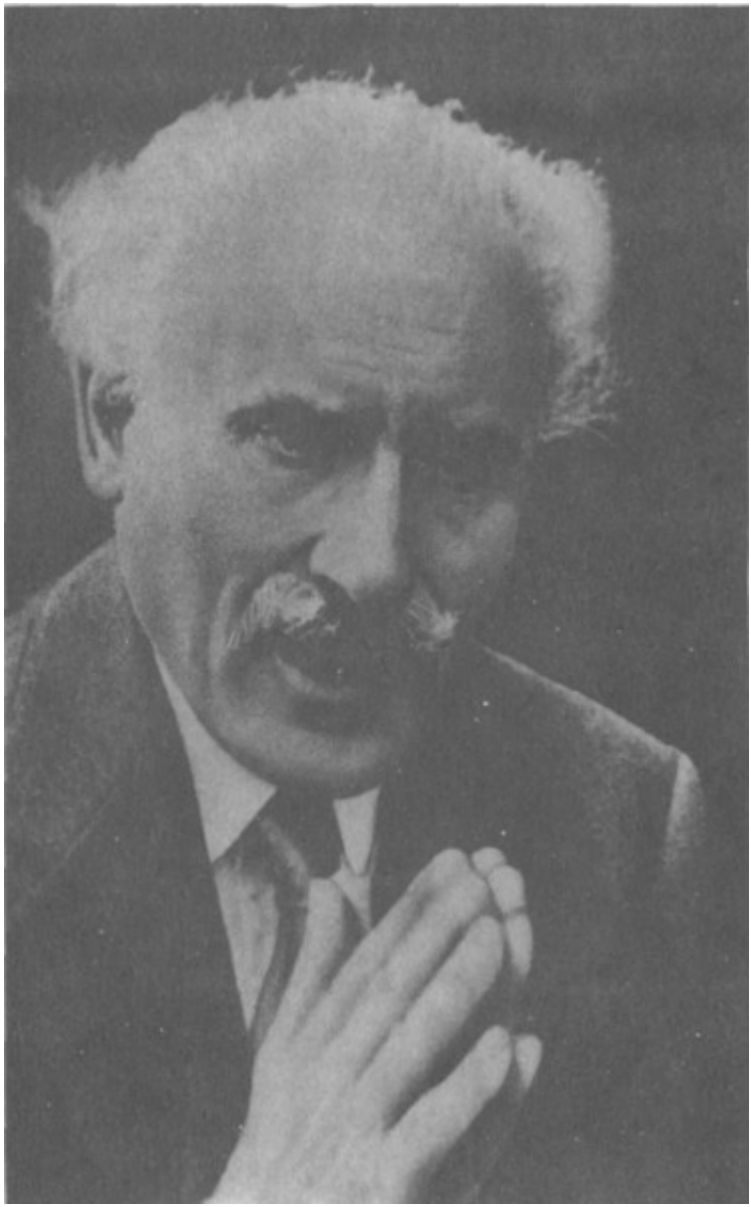
Д. Вальденго

Д. Вальденго в роли Фигаро (Россини. «Севильский цирюльник»)

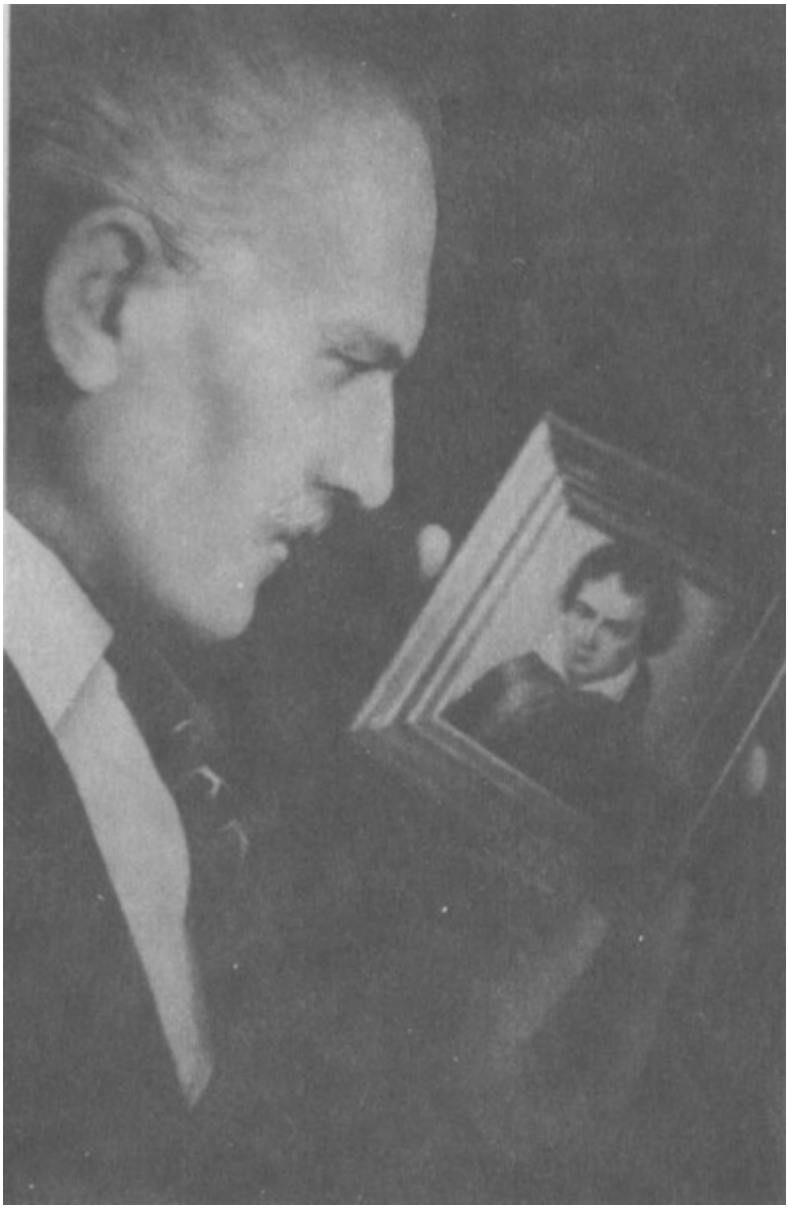
Д. Вальденго в роли Дон-Жуана (Моцарт. «Дон-Жуан»)

Д. Вальденго в роли Лорда Энрико (Доницетти. «Лючия ди Ламмермур»)

Нью-Йорк, 1951



А. Тосканини

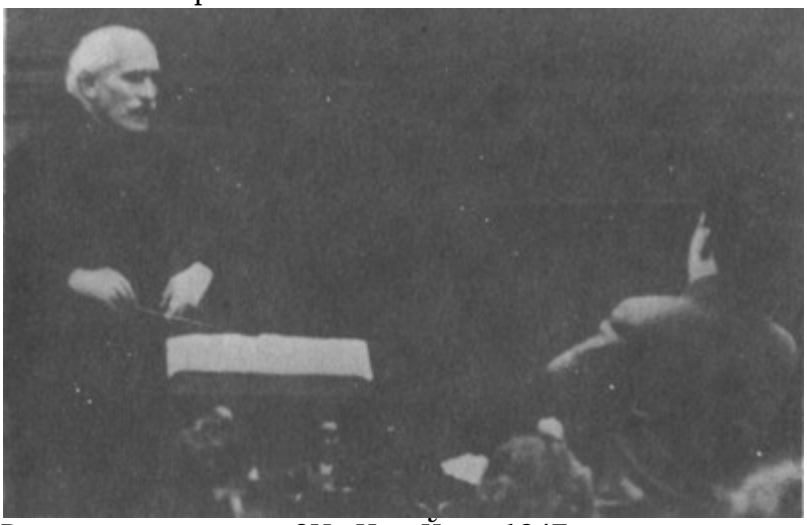


А. Тосканини с портретом Бетховена

А. Тосканини в своем доме в Ривердейле

А. Тосканини, его жена Карла и внучка Соня
Ривердейл, 1940

Тосканини за роялем



Репетиция в студии «8Н» *Нью-Йорк, 1947*

Д. Вальденго

Д. Вальденго в роли Жермона (Верди. «Травиата»)
Нью-Йорк, Метрополитен-опера, 1948

Д. Вальденго в роли Форда (Верди. «Фальстаф»)
Нью-Йорк, Метрополитен-опера, 1949

Д. Вальденго в роли капитана Бальстроза (Бриттен. «Питер Граймс»)

Рим, 1961

Д. Вальденго роли Князя Игоря
(Бородин. «Князь Игорь»)
Турин, 1957

Д. Вальденго за роялем *Турин, 1960*

Д. Вальденго во время лекции-концерта «Тосканини в воспоминаниях певца». За роялем Р. Коньяццо

Милан, 1984

Д. Вальденго с женой *Сен-Винсент, 1984*

notes

Примечания

1

«Пой, когда играешь!» — с этой фразой маэстро всегда обращался к оркестрантам, чтобы побудить их вложить как можно больше души и красок в звучание их инструмента. Маэстро сам часто пел, когда дирижировал. В грамзаписях Тосканини, если прислушаться, можно уловить его приглушенное пение.

2

Эн-Би-Си — «Нешнл бродкастинг компани» — национальная радиовещательная компания, одна из крупнейших в США. *(Прим. перев.)*.

3

Балос — слово чисто пьемонтское, диалектальное, означает «разбойник», но в ласковом, шутливом смысле. Тосканини почти всегда, обращаясь к Вальденго, называет его «балос». В переводе это обращение иногда для краткости опускается или заменяется словами «дорогой мой» *(Прим. перев.)*.

4

Знаменитый туринский вермут.

5

На театральном жаргоне: самодовольный, напыщенный певец или актер.

6

Перенесение какого-либо музыкального отрывка из одной тональности в другую.

7

Крайнее *(лат.)*.

8

Да, синьор, да, синьор, я поеду в «Ла Скала», как Вы хотите!

9

Особая пармская колбаса

10

Лючия Форнароля родилась в Милане 16 октября 1898 года, умерла в Ривердейле (Нью-Йорк) 16 августа 1954 года. Балерина, хореограф, педагог. С 1924 по 1933 год была прима-балериной театра «Ла Скала». *(Прим. авт.)*.

11

Тосканини был страстным болельщиком вольной борьбы, классической борьбы и бокса, знал все правила и все хитрости. Когда во встрече наступал кульминационный момент, он волновался и живо переживал события.

12

Вот как произошло это памятное событие. 25 июня 1886 года в театре «Империал» в Рио-де-Жанейро должна была идти «Аида». Тосканини играл в оркестре под управлением Леопольда Мигеса. Театр был уже переполнен, когда маэстро Мигес отказался дирижировать, потому что публика выражала ему свое недовольство чересчур откровенно. Труппа попыталась спасти положение, послав на подиум сначала второго дирижера, потом хормейстера. Но оба они вынуждены были покинуть подиум под протестующие крики публики. Спектакль оказался под угрозой срыва, публика продолжала бурно возмущаться, как вдруг кто-то из музыкантов крикнул: «Тосканини знает „Аиду“ наизусть… Пусть дирижирует Тосканини!» Все подхватили это предложение и вытолкнули растерянного Тосканини на подиум. Публика затихла, удивленная и заинтригованная, когда увидела тоненькую фигуру совсем юного музыканта — Тосканини едва минуло восемнадцать лет. Но еще больше были поражены все, когда увидели, что он закрыл партитуру, решительно дал вступление и, как опытный дирижер, повел оркестр за собой. Музыка под его палочкой зазвучала живо, волнующе, покоряюще! Это был триумф!

13

Кантелли погиб в авиационной катастрофе. *(Прим. перев.)*.

14

Обычай этот возник после того, как партию Дон-Жуана спел бас Эцио Пинца. Певец обладал удивительным голосом, по тембру близким к баритональному, очень широким по диапазону. Кроме того, он всем своим обликом очень подходил для этой партии. Об этом говорит и тот факт, что он часто пел партию Тореадора в «Кармен» Визе.

15

Карла Тосканини умерла в Милане 20 июня 1951 года. *(Прим. авт.)*.

16

Высокая нота, которую певец берет вместо той, что написана автором. *(Прим. авт.)*.

17

«Пламя» — опера Отторино Респиги.